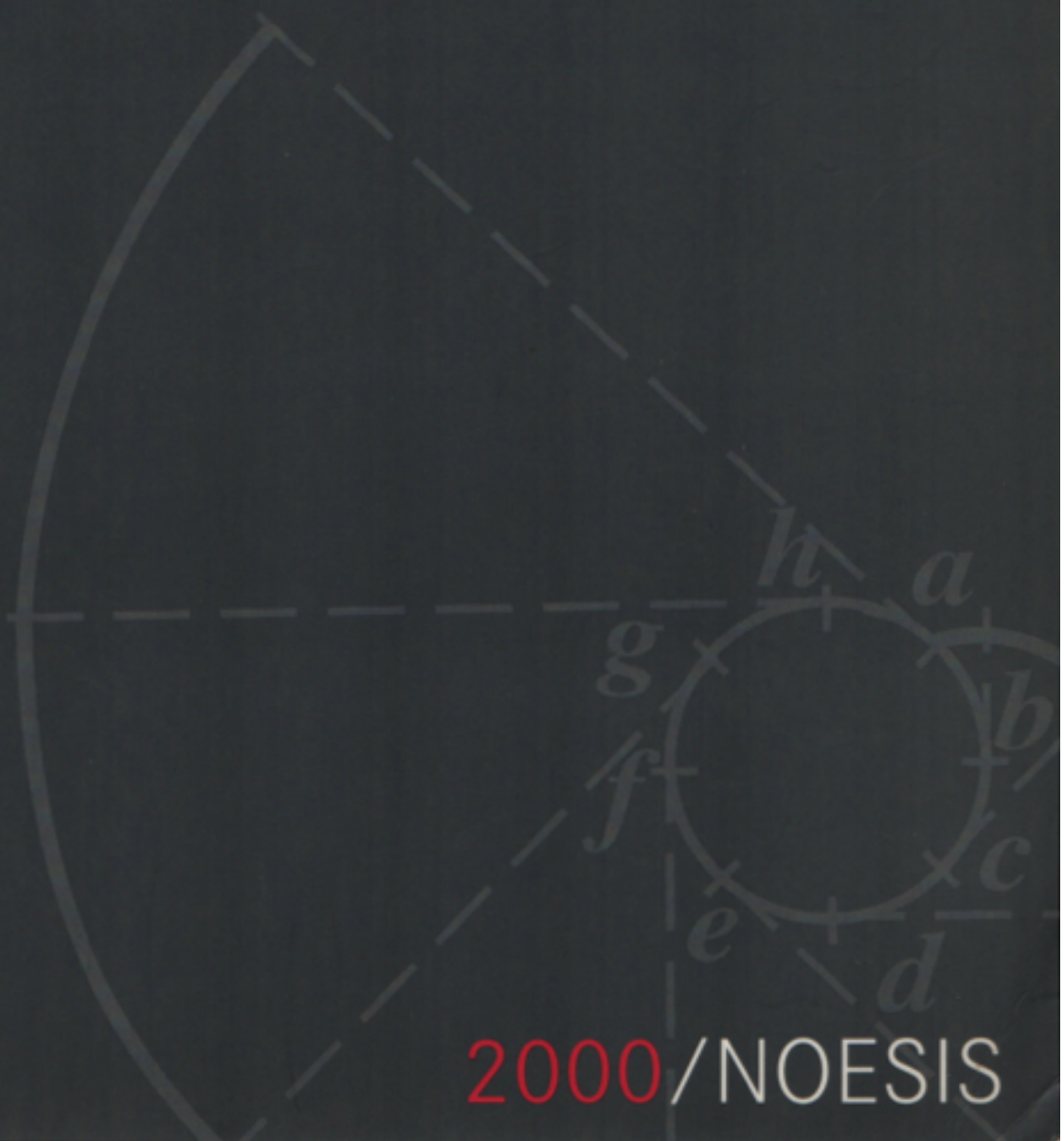
QU'EST-CE QUE LES LITTÉRATURES À CONTRAINTES ?

avant, ailleurs et autour de l'oulipo

umberto eco régine detambel jean ricardou

FORMULES/REVUE DES LITTÉRATURES À CONTRAINTES



2000/NOESIS

« Le naturel n ’est qu ’une pose de plus »

Oscar Wilde, 1854-1900

A l'occasion du centenaire de ses adieux à la scène,
ce numéro de Formules lui est dédié

Revue publiée avec le concours
du Centre National du Livre (France),
de la Communauté Française de Belgique,
et de la Drac de Picardie.

Formules est une publication de l'Association Reflet de Lettres (Saint-Quentin, Aisne) avec la collaboration de la Fondation Noésis Internationale et de l'AssociationNoésis-France.

***Formules* est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des littératures à contraintes. Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine; toutefois, *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* développent librement une opinion qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règle de ne jamais publier des textes antidémocratiques, ou contraires à la dignité de la personne humaine.**

Adresse de la rédaction en Belgique :
Parkstraat 171 - 3000 LEUVEN
courrier électronique : jan.baetens@arts.kuleuven.ac.be

Adresse de la rédaction en France :
79, rueManin, 75019 PARIS
courrier électronique : bemardo.schiavetta@wanadoo.fr

Site internet : http://www2.ec-lille.fr/~book/formules/
web master : Philippe Bruhat

Directeurs : Jan Baetens et Bernardo Schiavètta.
Secrétaire de rédaction : Stéphane Susana.
Assistante de rédaction : Béatrice Delpech.
Envois publicitaires : Laura Schiavètta, jr.

Conseillers à la rédaction : Daniel Bilous, Rosalba Campra, Eric Clemens, Didier Coste, Pascal Durand, Guy Lelong, Mireille Ribière et Michel Voiturier.

©Collection Formules : Association Noésis-France
© Revue Formules : Reflet de Lettres
© Pour les textes : les auteurs
ISSN 1275-77-13
ISBN 2-911606-53-1
Dépôt légal en France : avril 2000

Culture Communication
Direction régionale
des affaires culturelles
Picardie

Table des matières

Editorial 7

Dossiers Théoriques

Qu'est-ce que les littératures à contraintes?

Christelle Reggiani **Contrainte et littéralité** **10**
Bemardo Schiavetta etJan Baetens **Définir la contrainte?** **20**
Milie Von Bariter **Une définition potentielle de la contrainte 56**

À propos de la contrainte

Jean-Marie Schaeffer **Qu'est-ce qu'une conduite esthétique? 60**
Philippe Bootz **~~Testes~~ à contraintes** **69**
Jeanne Vandepol **L'acontrainte** **82**
Benjamin Desgraves **La contrainte-prose** **86**

Créations

Textes à contraintes

Umberto Eco **Povero Pinocchio / Pauvre Pinnochio** **92**
Jan Baetens **Umberto Eco, écrivain à contraintes** **96**
Jean Lahougue **L'oratoire des aveugles** **100**
Régine Detambel **Blasons d'un corps enfantin** **] 26**
Stéphane Tufféry **Le style, mode d'emploi** **134**
Patrice Hamel **Réplique n°14** **137**
Pierre Lartigue **Quatorzine** **138**
Rossano Rosi **Travaux en cours** **150**
Jacques Sivan **Le lozé** **153**
Chantal Robillard **Semelle de perle et semelle de fer** **154**

Sokris Bardeche **Teckel (extraits)** 157
Philippe Beck **Aux Recensions** 161
MarthaLavoué **Fortissimo** 165
Claudette Oriol-Boyer **Collections** 166
Daniel Bilous **Des infimes** 170

Contraintes de lettres : Anagrammes, palindromes & Cie

Michelle Grangaud **Prière d'y rêver** 176
Gilles Esposito-Farèse **Tranche !** 181
Marc Texier **Portraits et histoires anagrammatiques** 182
Didier Nordon **roman sans ascenceur** 184
Jerome Peignot **Anagrammes, palindromes, typoèmes & Cie** 186
Armel Louis AVATAR 188
Jacques Perry-Salkow **Cahier quatrième, île d'égypième** 190
Jacques Perry-Salkow **Palindromes** 196
Michel Taurines **Palindromes** 197
Stéphane Susana **Palindrome cyclique** 198
Alain Chevrier **Deux poèmes** 200

Etudes sur des mécanismes ou des oeuvres

SjefHouppermans **Les mots et les couleurs** 202
F rancis Edeline **La spacialité, contrainte de la poésie lettriste** 211
Michel Voiturier **«Nuit de ma nuit» par Gaston Compère** 226
Pascal Durand **Sur la poétique des noms chez Mallarmé** 230
Michel Gauthier **Sur «La prescription» de Michel Falempin** 239

Polémiques

Jean Ricardou **Les leçons d'une erreur** 247

Hors dossier

Alain Chevrier **Oulipo Compendium** 262
JanBaetens **Electronic Book Review** 264
Jan Baetens **Clemens Arts** 266
Jan Baetens **Dominique Viart** 268
Formules recommande... 269

EDITORIAL

Éditorial

Avec ce quatrième numéro, nous entrons dans une phase nouvelle, tout en maintenant notre ligne éditoriale. Formules sera désormais publiée par Noésis, ce qui lui assurera une diffusion et une distribution maximales. A l'instar des trois premiers numéros, on trouvera donc ici les rubriques habituelles : réflexions théoriques, lectures fouillées de textes anciens et modernes, créations tant d'auteurs confirmés que d'écrivains encore inédits, débats parfois un rien polémiques, et enfin comptes rendus.

L'ensemble des interventions et des débats théoriques autour de la contrainte qui ouvre ce numéro est le fruit de plusieurs années de discussions. Comme le prouve la teneur des textes réunis ici, nous ne cherchons nullement à établir une orthodoxie, mais plutôt à stimuler le débat, tout en précisant et en enrichissant notre compréhension des littératures à contraintes.

Grâce à notre nouvel éditeur, Formules a maintenant la possibilité de créer une collection où paraîtront plusieurs volumes de théorie, de critique et de création. A la fin de l'an 2000, la collection sera inaugurée par une *Introduction aux littératures à contraintes*, ouvrage à la fois théorique et anthologique qui proposera également une classification générale des textes à contraintes. Cette initiative prolonge toute une série d'efforts, de réflexion et d'animation qui accompagnent la publication de la revue proprement dite.

A ce sujet, nous souhaiterions rappeler :

- Le numéro spécial (n° 10, 1999-2000) que nous avons dirigé pour *Electronic Book Review* (http://www.altx.com/ebr).
- Le colloque *L 'écriture à contraintes - Théorie, pratique, didactique* (les 25,26 et 27 mai 2000, à l'Université de Grenoble) dirigé par Claudette Oriol-Boyer de la revue TEM.
- Le colloque *Les littératures à contraintes,* dirigé par Jan Baetens, qui aura lieu à Cerisy en août 2001.

DOSSIERS THEORIQUES

*

1ère partie

Qu'est-ce que les littératures à contraintes ?

*

2ème partie

À propos de la contrainte

Christelle Reggiani

Contrainte et littérarité[1]

La question des contraintes d'écriture—de leur définition, de leur pertinence — impose de partir d'une évidence, sinon d'un truisme: tout discours implique, nécessairement, un certain nombre de contraintes.

Qu'il s'agisse de celles « du vocabulaire et de la grammaire »[2], ou de celles, sociales, mises au jour par Foucault (dans *L 'Ordre du discours),* il est clair cependant que ces contraintes *discursives* ne sont pas du même ordre que les contraintes *d'écriture* qui interviennent dans la production de certains textes littéraires.

Une contrainte d'écriture, en effet, se caractérise par son caractère *formulé,* c'est-à-dire l'énoncé explicite d'une règle, qui fonctionne comme un modèle pour la phase proprement scripturale. Cette nécessaire formulation implique autrement dit une intentionnalité: la pratique littéraire contrainte, puis l'élection d'une contrainte particulière relèvent, pour le scripteur, d'un choix volontairement consenti.

Les contraintes discursives, qui participent d'une nécessité conversationnelle valide au sein d'une certaine culture et restent par là-même, en principe, implicites, s'opposent donc nettement aux contraintes scripturales, volontaires et explicites.

1. Essai de définition

Si l'on reprend les distinctions de Louis Hay entre écritures à programme et à processus, de Jacques Jouet entre deux sortes de romanciers, les Stendhal — « plus maçons qu'architectes » — et les Flaubert, qui « planifient, organisent, schématisent »[3], on placera évidemment l'écriture à contrainte du côté du programme, du côté Flaubert. On sait que l'Oulipo impose ici en outre une exigence «mathématique» (ou plutôt logique, comme le remarque Jacques Roubaud)[4] : la contrainte oulipienne est mathématique, ou du moins

matfiématisable.[5]

La contrainte implique, par définition, une dualité discursive: entre sa **formule** abstraite—celle, par exemple, de la contrainte lipogrammatique—et **son** instanciation par des variables littérales ou lexicales — la lettre *e*, dans le **cas du** lipogramme perecquien *La Disparition*. Cette instanciation constitue **une** première mise en texte, préalable à toute écriture narrative, poétique, dramatique. On pourrait parler ici, en reprenant les catégories de la grammaire transformationnelle, de contrainte « profonde » — la contrainte abstraite — et de contrainte « de surface » — la contrainte actualisée discursivement.

C'est dire que l'écriture proprement dite du texte contraint procède généralement selon une rhétorique de *Y amplification*, qui retravaille un texte premier, constitué par les variables instanciées: les exemples rousselliens (donnés dans *Comment j 'ai écrit certains de mes livres),* les listes perecquiennes se développent en fictions.

Ce modèle amplificatoire permet de précisément définir le champ de récriture à contrainte: des textes antiques, notamment lipogrammatiques, de nombreux textes des Grands Rhétoriqueurs s'y rattachent de plein droit, ainsi que bien des exemples des *Bigarrures* de Tabourot. Certains Nouveaux Romans s'intégrent également, partiellement ou en totalité, au corpus de l'écriture contrainte — en particulier dans l'oeuvre de Michel Butor, qui paraît la plus proche d'une pratique contrainte de l'écriture.

On peut à partir de cette définition de la contrainte proposer un certain nombre de typologies, propres à en affiner la compréhension.

On distinguera ainsi, en reprenant des catégories de la rhétorique antique, ks contraintes selon leur point d'application textuel: l'invention, la disposition ou l'élocution. Ce classement n'implique évidemment aucune exclusive: toute **contrainte** portant de manière privilégiée sur l'invention implique forcément **me** certaine sélection lexicale, et inversement. Ainsi pour le lipogramme, qui **contraint** à la fois l'élocution et l'invention du texte.

Une autre distinction typologique serait, simplement, numérique: on opposerait alors les textes gouvernés par une unique contrainte, comme *Les Revenentes,* à ceux qui se soumettent à plusieurs contraintes, comme *Alphabets* eu « La Princesse Aztèque » de Claude Berge, « poème à carcans »[6].

Cette opposition numérique peut se combiner avec une structure hiérar**chique,** pour produire ce que Bernard Magné appelle une «métacontrainte», soit « **une** contrainte qui modifie une contrainte »,[7] que la métacontrainte se modifie **dle-même** ou non: dans *La Vie mode d'emploi,* le *clinamen* réglé est un exem**ple du** premier cas, la pseudo-quenine d'ordre 10 appliquée au bi-carré latin **iDustre** le deuxième.

De cette distinction numérique peut évidemment découler une différence qualitative, ce que dit bien le terme de *carcan* utilisé par C. Beige. Il y a des contraintes plus ou moins contraignantes, selon qu'elles ouvrent un choix plus ou moins laige à l'écrivain: il y a autrement dit des contraintes plus ou moins difficiles. Perec déclare ainsi à Jean-Marie Le Sidaner: « j'ai choisi d'appeler "poésie" des textes engendrés par des contraintes difficiles.[8]» Je maintiendrai une différence avec la notion de contrainte « dure », que Perec invoque dans le même entretien — «les textes à contraintes dures (oulipiennes) que je fois un peu comme un pianiste fait ses gammes» — queje relierai, *via* l'épistémologie contemporaine, à la notion d'algorithme. Seront alors considérés comme des contraintes «dures», ou algorithmiques, les contraintes combinatoires, la méthode S+7, l'homosyntaxisme, par exemple. Le lipogramme ou le procédé roussellien seront en revanche classés comme des contraintes non algorithmiques.

2. De la contrainte au texte

Si l'on accepte la tentative de définition proposée, il semble que le texte contraint ressortisse, selon les analyses de Michel Charles, à une idéologie rhétorique du texte.

La «pensée rhétorique», en effet, est caractérisée par une «imagination des possibles», qui s'oppose à l'idée d'une «nécessité du texte». Par ailleurs, «cette imagination pose le lecteur en auteur potentiel. (...) une culture rhétorique est une culture où la lecture est tournée vers une écriture. (...) Il n'y a plus alors de privilège d'auteur qui soit fortement affirmé (...), l'objet texte devient finalement un objet fortement socialisé»[9]. Et, de fait, l'Oulipo témoigne d'un caractère collectif de l'écriture tout autant que d'une activité du lecteur, qui devient parfois l'un des éléments du pôle auctorial: dans les textes dont il est effectivement co-auteur, tels que les textes en arbre, où ce sont ses choix qui déterminent le texte final, ou avec certains «exercices» de *Y Atlas de littérature potentielle*, qui lui proposent de produire à son tour un texte contraint (par exemple, p.285, pour la contrainte dite « du tireur à la ligne »).

Les deux points sont évidemment étroitement liés. C'est dans la mesure où la rhétorique a pour but premier d'apprendre à écrire qu'elle ne conçoit pas de respect pour le texte, procédant en revanche par manipulations, reformulations et même corrections de textes antérieurement écrits. Je rappellerai ici les travaux oulipiens sur des « matériaux préexistants », impliquant bien une contingence essentielle du texte, qui se réalise en «imagination d[e ses] possibles».

Or, il est clair que cette «pensée rhétorique» s'inscrit en totale opposition par rapport à l'idéologie textuelle dominante, qui relève plutôt d'une conception « scolastique » du texte, qu'on peut redéfinir brièvement par le principe sur lequel elle est fondée: « Un texte est un être de langage qui fait autorité.» À

partir de là, deux «préjugés critiques» commandent l'approche du texte: «Le **premier,** c'est la croyance en l'existence du texte. (...) Tout se passe comme si le **texte** existait hors du regard que je porte sur lui, (...) hors des opérations que je **lui fais** subir pour que précisément il devienne un texte. (...) le second est la **croyance** en une identité du texte, identité à soi, définition et configuration **uniques.** Cette identité est son unité. L'analyse visera à la retrouver à tous les **niveaux.»**[10] Barthes formulait en 1962 le même diagnostic, montrant que notre **idéologie** textuelle est commandée par le dogme du *continu* : « En somme, pour **être** Livre, pour satisfaire docilement à son essence de Livre, le livre doit ou **couler** à la façon d'un récit ou briller à la façon d'un éclat. En dehors de ces **deux** régimes, il y a atteinte au Livre, faute peu ragoûtante contre l'hygiène des **Lettres.»**[11]

En ce sens, la conception scolastique du texte est historiquement bien **davantage** romantique que médiévale: elle relève plutôt d'une «scolastique mo**derne»** qui, «dramatisant» la scolastique médiévale, se développe probablement **àpartir** de la fin du XVIIIe siècle, et peut être associée aux noms de Richardson **et** Rousseau: avec *Clarissa* ou *La Nouvelle Héloïse,* le roman acquiert toute **Pautorité** d'un livre religieux.

Considérons à présent les «Micro-traductions. Quinze variations discrè**tes** sur un poème connu», de Perec.[12] Le texte se présente comme une série de miations sur le poème de Verlaine «Gaspard Hauser chante», transformé par **des** manipulations qui jouent sur l'identité («Choix d'un autre prénom»), sur **Podre** («Inversion de deux vers»), sur la disposition dans la page, allant jusqu'à la suppression de certains éléments du texte («Ablation de la première et de la **deuxième** rime»), et même à sa disparition totale en tant que tel: le dernier **poème** s'annonce comme une «Traduction typographique (remplacement de la **sphère** IBM *" Letter gothic"* par la sphère IBM *"Symbol* 72")».

Le travail de Perec manifeste donc un total irrespect du texte, explicite**ment** signifié par l'effet d'hyperbole lié au vocabulaire médical présent dans la alable» («contaminations», «ablation»). Cette atteinte est bien évidemment **d'autant** plus sensible que le texte choisi est plus présent—«connu», comme le **signale** le titre — dans la mémoire culturelle de ses lecteurs.

L'irrespect pour le texte est cependant le plus sensible dans la disposition **même** des «traductions» sur la page. Le poème de Verlaine ne jouit en effet de ce **point** de vue d'aucun privilège, il ne constitue que le premier terme d'une série — l'«état initial» — qui n'est organisée par aucune hiérarchie. Le poème veriainien n'est qu'un élément textuel parmi d'autres, dans une série de «varia**tions»** qui seront lues comme autant de ses possibles.

Cette ouverture du texte à des possibles—ruinant l'idée de son unité — **est** poussée à la limite avec une pratique comme la contrainte S+7. Le remplace**ment** de chaque substantif par le septième placé à sa suite dans un dictionnaire

donné, puisqu'il conserve l'architecture syntaxique du texte initial, est en effet vu comme livrant un nouvel état, jusqu'ici virtuel, de ce dernier: pour Jean Lescure, «un texte de littérature usinière comme *Caroline chérie* se diapré [ainsi] de nuances intéressantes.»[14]

Si les contraintes de transformation remettent en cause l'identité du texte, les contraintes combinatoires s'attaquent à un autre aspect de sa nécessité: sa monumentalité. Ces contraintes produisent en effet par définition un texte mobile, d'une mobilité d'ailleurs matérielle dans l'édition originale des *Cent mille milliards de poèmes,* où chaque vers est inscrit sur une languette découpée. Dans ce texte de Queneau, c'est l'intervention du lecteur qui sélectionne dans la multiplicité des combinaisons de vers possibles, à chaque lecture, une version particulière du texte. Le texte n'a en d'autres termes strictement aucune existence en dehors de la lecture qui en est laite. Les *Cent mille milliards de poèmes* renchérissent d'ailleurs sur le rejet de T essentialisme propre à toute oeuvre combinatoire: la disproportion entre l'ampleur de leur combinatoire et le temps de la vie humaine produit un texte non seulement multiple, mais immaîtrisable dans sa totalité. Queneau a bien pu travailler sur dix sonnets «de base», le *texte* des *Cent mille milliards de poèmes,* jamais écrit par personne, est, lui, proprement illisible.

3. Contrainte et lisibilité

Sa lisibilité n'est jamais d'emblée garantie au texte contraint, rhétorique dans un contexte scolastique: il doit nécessairement se *rendre* recevable à ses lecteurs, et cette lisibilité toujours à conquérir le voue à un certain type d'ambivalence.

Il faudrait d'abord de ce point de vue répondre à une question jusqu'ici laissée en suspens: celle du rapport entre la contrainte telle que je l'ai définie et la règle classique.

Du point de vue esthétique, l'idée de règle est des plus banales. Même si certains considèrent que *poeta nascitur,* l'idée d'*artpoétique* n'en est pas moins fort largement répandue. La question est alors très simple: y a-t-il, ou non, une différence de statut entre, par exemple, les règles qui gouvernent la construction du sonnet et les contraintes lipogrammatique ou palindromique?

Pour Roussel, pour les Oulipiens, la réponse est claire: de même que le procédé roussellien est « parent de la rime », « l'invention de formes nouvelles»[15] — l'Oulipo synthétique — est placée exactement sur le même plan que l'invention « des réglés du sonnet, des trois unités »[16]. Queneau l'exprime fortement: « La règle des trois unités est aussi délirante que nos procédés ou ceux de Butor»[17] Et, de fait, au début du moins, l'activité de l'Oulipo consista essentiel-

kment ai une exploration de ces règles traditionnelles.

On retrouve autrement dit pour l'Oulipo le schéma toujours revendiqué **d'une** «seconde fondation» par les mathématiques: puisqu'«il n'y a plus de rè-**gles** depuis qu'elles ont survécu à la valeur»[18], il s'agit d'«imaginer de nouvelles fiwmules»,[19] similaires dans leur structuration aux règles traditionnelles, mais **qui les** rediraient en langage mathématique.

De Élit, on observe bien une homologie fondamentale entre contrainte auüpienne et règle classique: il y a dans les deux cas, à l'origine du travail d'écriture, énoncé d'une formule reçue par l'auteur comme contraignante. Or, il **est** bien évident que cette homologie théorique ne se traduit absolument pas par ne similitude des postures de réception. Comme le note J. Roubaud, «le *sonnet* **(_) ne** peut pas être considéré comme une *forme oulipienne*. Cela tient certai-**aement** à un caractère des formes traditionnelles que la forme oulipienne n'a pu **nome** acquérir: celui d'être, en même temps que jeu de langage (...) une*forme **de vie** transmissible.»*[20] La notion de tradition fait passer la césure entre la règle **cl la** contrainte dans le renversement du conventionnel en naturel: du fait de Faicrage culturel de la «forme traditionnelle», ses règles apparaissent comme comaturelles à l'écriture. Qu'on songe, en ce qui concerne le vers, à la facilité **de** Victor Hugo, ou à celle de Roussel. La nostalgie oulipienne d'une réception : qui se dit alors se manifeste tout particulièrement dans une véritable fasci-i pour le sonnet, précisément pointée par J. Roubaud, lui-même éditeur P.O.L) d'une anthologie de sonnets.

La contrainte serait ainsi le nom que se donne la règle lorsqu'elle a perdu a prégnance culturelle. La contrainte est une rhétorique de l'invention sentie **aune** puissante précisément parce qu'elle dépasse l'attente culturelle définie **pvta** règle. Elle est une rhétorique toujours en excès, et ce d'autant plus qu'elle **s'inscrit,** comme à l'époque moderne et contemporaine, dans un champ littéraire onctérisé par une conception scolastique (romantique) du texte.

Il est clair que dans ces conditions l'écriture à contraintes devra *négocier* on insertion culturelle, en passa par des stratégies d'accommodation avec l'idéo-textuelle dominante.

Se pose alors la question de la lisibilité des contraintes en son sens le plus **abvie:** celle de leur *visibilité.*

Au sein de l'Oulipo, la question de la dissimulation ou du dévoilement des contraintes n'a jamais été tranchée: si Queneau et Harry Mathews, notam-■nt, préfèrent des contraintes invisibles, Italo Calvino et, hors Oulipo, Jean Uiougue, sont clairement partisans de leur divulgation,[21] Perec ayant à T occa-**sion** défendu les deux positions. De fait, les attitudes occurrentes des auteurs **ont** fort diverses, induisant des régimes variés de manifestation de la contrainte.

La contrainte abstraite ou instanciée peut être lisible selon diverses modalités: du fait du texte lui-même — lorsque le voir, fut-ce sans le lire, permet d'identifier directement la contrainte mise en oeuvre (avec les *Cent mille milliards de poèmes,* ou les textes en boule de neige) — du paratexte — titre, commentaire précédant ou suivant le texte contraint, table des matières, quatrième de couverture (pour *Les Revenentes),* préface... — de l'épitexte (*Comment j 'ai écrit certains de mes livres),* ou d'un dispositif métatextuel: c'est le cas (m combinaison avec la révélation opérée par les titres) pour le grand palindrome de Perec, qui énonce explicitement la contrainte à laquelle il est soumis dès *Y incipit,* pour *La Disparition* aussi, avec la différence que le métatextuel alors mis en place est connotatif, et non plus dénotatif: la révélation y est donc oblique.

Certains textes dissimulent en revanche leurs contraintes, partiellement ou en totalité, ce dévoilement partiel n'allant pas, d'ailleurs, sans une part de ruse auctoriale, une explicitation génétique donnée par l'auteur lui-même tendant évidemment à clore l'investigation critique.

On pointera, enfin, un dernier régime de lisibilité de la contrainte, un régime mixte, de lisibilité brouillée. La contrainte est alors désignée, mais sa lisibilité compromise par l'introduction de dysfonctionnements, que ceux-ci ressortissent à un manque du texte par rapport à la contrainte, relevant le cas échéant de l'erreur, ou au phénomène du *clinamen.*[22] Si le total respect de la contrainte raid possible la perception de structures régulières par le lecteur, sa non validité absolue ne peut que mettre en péril le repérage.

Or, à partir du moment où certains auteurs revendiquant l'invisibilité ou le brouillage des contraintes qu'ils utilisent, on aboutit à un dispositif tout à fait paradoxal, où le choix de dissimuler les contraintes anéantit la spécificité du régime textuel mis en place, dans la mesure où cette spécificité ne sera pas reconnue comme telle à la réception. Cela ne signifie évidemment pas que la dissimulation des contraintes ne puisse être mise en échec par des lecteurs perspicaces, mais, simplement, que le texte cherche à se construire une telle réception.

Je ferai alors l'hypothèse que la pragmatique de l'écriture contrainte, prise entre pratique rhétorique et idéologie scolastique, met en oeuvre un dispositif de compromis, globalement assimilable à une mauvaise foi textuelle. Je tenterai de montrer comment l'idée d'énigme paraît le moyen privilégié de cette négociation culturelle.

L'énigme instaure en effet une distance, respectueuse, avec le texte dont elle informe la réception. C'est dire qu'en ne donnant pas au lecteur les moyens du désir d'élucidation qu'il a lui-même suscité, le texte contraint énigmatique esquisse un modèle faible de réception scolastique, où l'institution du texte

comme objet d'un désir de lecture passe par l'amorce de son démontage préalable. L'énigmatique, en ce qu'il appelle pour une part une réception active, apparaît donc comme un dispositif de pis-aller acceptable pour la réception du texte contraint: il incarnerait, en somme, la seule configuration capable à la fois de rendre possible l'activité rhétorique du lecteur et de préserver la clôture scolastique de l'oeuvre. En ce sens, il garantit au texte contraint la possibilité de sa littérarité. L'écriture contrainte inscrite dans un cadre culturel scolastique pourrait dire d'elle-même: *larvataprodeo.*

On comprend mieux dès lors la fréquente réticence auctoriale à dévoiler les contraintes et, aussi, l'inadéquation sensible par rapport à leur objet dont témoignent souvent les théorisations «indigènes» (produites par les auteurs eux-mêmes) de la littérature contrainte: il s'agit bien, pour ces auteurs, d'inscrire des textes fabriqués au sein d'une idéologie scolastique qui implique l'unité forte de l'oeuvre.

Or, T idée d'énigme implique une appréhension *verticale* du texte: le mystère induit une profondeur, un étagement des sais, pensés comme plus ou moins cadrés. Cette verticalité définit un appareil herméneutique, à l'origine sacré,[23] fondé sur l'«emboîtement» du sens.

On l'a déjà noté, l'écriture contrainte engage combinaisons et manipulations. En ce sens, elle paraît devoir impliquer un modèle herméneutique horizontal, qui fesse joua éléments et structures. C'est bien ce qui se passe pour les *Cent mille milliards de poèmes de* Queneau, et plus généralement pour les textes combinatoires, où tout est affaire d'interversions, de déplacements structuraux. C'est également le type de lecture auquel nous invite Perec dans *La Vie mode d 'emploi,* en proposant un *index* qui permet de recomposer autrement la matière fictionnelle, en faisant du puzzle une métaphore métatextuelle récurrente. Métatextuel et paratexte se rejoignent alors pour compensa, voire annula, la dimaision verticale présupposée par l'architecture de l'immeuble.

Et pourtant, l'indication plus ou moins forte d'un modèle vertical, stratifié, est également repérable dans les textes contraints. Je citerai d'abord, parce qu'ils constituent un exemple qui paraît indiscutable, les textes rousselliens, qui se donnent à lire selon un modèle vertical très fort, complètement assumé: la publication posthume de *Comment j 'ai écrit certains de mes livres* met en effet en place le schéma d'une initiation. En ce sens, la partialité, l'incomplétude de la révélation importent moins que la configuration ainsi instituée: s'opposent alors, comme l'a montré Julia Kristeva, phénotexte et génotexte. Cette postulation d'une profondeur du sens est également très sensible dans l'oeuvre de Queneau et Perec, l'un et l'autre la revendiquant à l'occasion de la manière la plus explicite: je rappellerai simplement l'image de l'oeuvre-oignon chère à Queneau.

Je répondrai à la question de cette conjonction d'une pratique scripturale

rhétorique, en d'autres termes horizontale, et de la mise enjeu de modèles herméneutiques de la verticalité en faisant intervenir, à nouveau, la catégorie de l'ambivalence: l'écriture contrainte, pratique rhétorique installée, au XXe siècle, dans un contexte scolastique, a besoin de la verticalité induite par l'énigmatique pour donner nécessité et sacralité à son organisation horizontale. Les schémas religieux sont réutilisés pour produire une révérence par rapport au livre, qui n'est en somme que la réalisation la plus pleine de la lisibilité du texte pour une idéologie scolastique.

4. Pour conclure

Le texte contraint, fabriqué, s'opposant absolument au texte monument (unitaire et clos) qui fait office de modèle dominant, toute littérature contrainte implique une question de lisibilité, qu'elle résout par diverses tactiques de camouflage. Ainsi J. Roubaud annonce-t-il au début du *Grand Incendie de Londres* : «L'intervention de contraintes (il y en a), même les plus extravagantes au regard des habitudes de la fiction, ne sera pas affichée, afin de ne pas écarter de moi, d'avance, la quasi-totalité des lecteurs (...).»[24] Il s'agit en effet pour l'écriture contrainte de dissimuler suffisamment au lecteur sa nature rhétorique, de manière à se rendre recevable, sans pour autant occulter totalement sa spécificité: divers procédés «antitextuels»,[25] tels que la pratique généralisée de l'intertextualité, ou la mise en rapport du texte avec des images — comme dans certains textes poétiques perecquiens — réintroduisent des discontinuités qui signalent, malgré tout, la remise en cause de la monumentalité romantique.

L'écriture contrainte, comme «l'enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus: rester caché, être découvert»[36], implique une pragmatique de la mauvaise foi, dans l'exacte mesure où il s'agit pour elle d'inventer des stratégies textuelles propres à persuader le lecteur de sa littérarité.

Je citerai ici le premier des poèmes combinatoires pour F. Clerici, dont la dernière strophe métaphorise joliment la persuasion littéraire réussie par les textes contraints: «Bien qu'ils soient d'un abord assez effrayant, // ils se révèlent rapidement inoffensife, et // même cordialement amicaux.»[27]

Notes

[1] Je développe cette réflexion dans mon livre *Rhétoriques de la contrainte. Georges Per.ec, l'Oulipo,* Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999 (cet article lui emprunte de nombreux éléments).

[2] F. Le Lionnais, «La Lipo (le premier manifeste)», dans *La Littérature potentielle,* Gallimard, 1973, p.20.

[3] J. Jouet, *Raymond Queneau, qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1988, pp.61-62.

[4] J. Roubaud, «L'Auteur oulipien», dans M. Contât (éditeur), *L 'Auteur et le Manuscrit,* P.U.F., 1991, p.82.

[5] Sur la fondation de l'Oulipo comme recherche d'un «recoupement», ou d'une «intersection», entre mathématiques et littérature, voir F. Le Lionnais, «Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature», *àam Atlas de littérature potentielle,* Gallimard, 1988.

[6] C. Berge, «La Princesse Aztèque, ou Contraintes pour un sonnet à longueur variable», *La Bibliothèque oulipienne,* Seghers, 1990, tome II, p.77.

[7] B. Magné, «De l'écart à la trace. Avatars de la contrainte», *Études littéraires,* vol.23, n. 12, université Laval (Québec), été-automne 1990, p. 19.

[8] Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, *L 'Arc,* n.76,1979, p.8.

[9] M. Charles, *L 'Arbre et la Source,* Seuil, 1985, pp. 181,185 et 210.

[10] M. Charles, *Introduction à l'étude des textes,* Seuil, 1995, p.40.

[11] R. Barthes, «Littérature et Discontinu», *Essais critiques,* Seuil, 1981, p.178.

[12] *L'Arbre et la Source, op. cit.,* p. 125.

[13] *Change,* n.14,1973.

[14] J. Lescure, «La Méthode S+7», *La Littérature potentielle, op. cit.,* p. 144.

[15] *Comment j'ai écrit certains de mes livres,* Union générale d'éditions, 1985, p.23.

[16] J. Bens, *OuLiPo 1960-1963,* Christian Bourgois, 1980,p.242.

17. *Op. cit.,* p. 130.

[18] R. Queneau, «Technique du roman», *Bâtons, chiffres et lettres,* Gallimard, 1965, p.33.

[19] F. Le Lionnais, «LaLipo (premier manifeste)», *op. cit.,* p.20.

[20]«L'Auteur oulipien», *op. cit.,* pp.85—86.

[21] Voir J. Lahougue et J.-M. Laclavetine, *Écriverons et liserons, en vingt lettres,* Seyssel, Champ Vallon, 1998, en particulier pp. 158-162.

[22] Sa fonction de brouillage de la lisibilité de la contrainte est explicitement signalée par Perec lui-même, qui expose, dans son entretien avec C. Oriol-Boyer, son «idée d'enlever un chapitre de façon à ce que l'on ne puisse pas reconstituer le système qui n'existe que par [lui].». («Ce qui stimule ma racontouze», *Texte en main,* Grenoble, n. 1, printemps 1984.)

[23] Sur les quatre sens scripturaires distingués par les Pères de l'Eglise, voir C.Spicq, *Esquisse d'une histoire de l'exégèse latine au Moyen Age,* Vrin, 1944, p.22.

[24] J. Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres,* Seuil, 1989,p.40.

[25] Je reprends cette notion au n. 1 des *Cahiers de narratologie,* Nice, 1986.

[26] G. Perec, *Wou le Souvenir d'enfance,* Gallimard, 1993, p. 14.

[27] G. Perec, *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici,* Les Impressions Nouvelles, 1996.

Bernardo Schiavetta
Avec la collaboration de Jan Baetens

Définir la contrainte ?

1. PREMIÈRE PARTIE

1.1. Introduction

Certains textes sont perçus *intuitivement* comme des textes à contraintes, d'autres non. Notre travail se propose de cerner cette intuition d'aussi près que possible, pour essayer de définir ce qu'est une "contrainte" dans le domaine textuel.

La pierre de touche étant, jusqu'à preuve du contraire, l *'intuition* du lecteur, nous avons demandé l'avis des praticiens et amateurs de la contrainte (grâce à des échanges via la liste *Oulipo* sur Internet, ainsi qu'au cours de trois séances de travail du Centre de Poétique Comparée de TINALCO et d'une autre séance au Séminaire de Textique de Cerisy-la-Salle). Nous avons ainsi recueilli de nombreuses observations et objections, celles notamment de Philippe Buschinger, Didier Coste, Gilles Esposito-Farèse, J.B. Guinot, Pierre Joncheray, Marc Lapprand, Claudette Oriol-Boyer, Jean Ricardou, Léon Robel, Jacques Roubaud, Michel Sirvent, Gilles Tronchet et Dolores Vivero, que nous remercions ici très particulièrement.

Nous avons tenté d'établir des critères servant à une description logique de notre sujet, d'un point de vue strictement définitionnel.

De ce point de vue, qui se veut aussi objectif que possible, les considérations sur la valeur littéraire des exemples que nous allons utiliser n'ont pas leur place, car les jugements de valeur (ceci est un texte mineur, ceci est un chef-d'œuvre, etc.), même s'ils sont généralement admis, restent toujours dépendants du goût du jour, qui est l'une des formes du subjectif.

Certes, cela ne signifie pas que les problèmes esthétiques ou idéologiques ne jouent aucun rôle dans le domaine de la contrainte, bien au contraire, mais, à notre avis, de tels problèmes ne peuvent être abordés avant d'avoir, sinon résolu complètement, du moins examiné en détail la question définitionnelle.

1.2. Le terme dans la critique littéraire contemporaine

"Contrainte" (d'après l'expression consacrée "se soumettre aux contraintes du mètre et de la rime") est un terme repris au vocabulaire de l'ancienne prosodie, et plus particulièrement utilisé par les auteurs de l'OULIPO. Ceux-ci, en admettant l'existence des "plagiats par anticipation", ont reconnu implicitement l'existence d'un corpus extra-oulipien d'œuvres à contraintes.

Ce seul fait (mais on pourrait en évoqua- bien d'autres), permet d'avancer que la "contrainte" n'est pas, en soi, un phénomène littéraire exclusivement oulipien, mais universel, nullement limité à une époque ni à une littérature données.

Il faut toutefois souligner ici que, dans le vocabulaire critique contemporain, le tome n'est devenu courant qu'en relation avec l'étude des grands auteurs oulipiens comme Queneau, Perec ou Calvino (pour ne nommer que ceux dont l'œuvre est close).

Nos exemples de contraintes seront empruntés à une très laige gamme de textes, mais nous privilégierons ceux dont les auteurs eux-mêmes ont dévoilé les règles d'élaboration. Bien que le domaine des contraintes soit sans doute beaucoup plus vaste que celui des exemples que nous citerons, nous pensons que l'on ne saurait trouver de bases plus solides pour notre étude.

1.3. Contrainte, obligation, restriction, gêne

Les contraintes, qu'elles appartiennent aux domaines de la littérature ou des "jeux d'esprit", peuvent être plus ou moins restrictives, mais, en général, l'on choisit librement de les pratiquer dans une intention soit esthétique, soit ludique. Ainsi, en littérature, ce terme désigne une "obligation librement choisie"; par contre, dans le vocabulaire courant, il évoque des idées d'obligation ou de restriction non consentie, voire de gêne ou d'empêchement. Ces connotations sont sans doute fâcheuses, mais nous conserverons le terme pour la simple raison que "contrainte", comme nous venons de le dire, feit déjà partie du vocabulaire critique courant.

1.4 Terminologie

Pour des raisons de clarté dans la suite de notre exposé, il nous semble indispensable d'établir maintenant quelques distinctions terminologiques provisoires (dont l'exactitude reste à prouver):

a) La locution **règles textuelles** désignera de manière très générale la description *conceptuelle* des processus systématiques de production et de réception du texte (quelle que soit leur nature). Ainsi, la description conceptuelle des

manières adéquates de conjuguer un verbe, d'écrire une lettre diplomatique au Pape, de composer un sonnet ou bien un lipogramme en prose résultent d'autant de règles textuelles. Celles-ci peuvent être de deux types:

—**" Règles d'écriture"** (ou de production)

—**" Règles de lecture"** (ou de réception)

b) La locution **procédés textuels** désignera de manière très générale les processus systématiques concrets de production et de réception d'un texte (quelle que soit leur nature), conçu comme un objet en devenir. Ainsi l'acte de conjuguer un verbe dans l'énonciation d'une phrase particulière, la réalisation concrète des formules diplomatiques dans telle lettre adressée au Pape, la réalisation concrète de tel sonnet ou de tel lipogramme en prose seront des procédés textuels selon notre définition. Ils peuvent être de deux types:

—**" Procédés d'écriture"** (ou de production).

—**" Procédés de lecture"** (ou de réception).

c) La locution **texte réglé** par tels ou tels procédés désignera tout texte en tant qu'une sorte d'objet fini, conçu comme le résultat de l'action systématique conjointe de sa production par un "procédé d'écriture" et de sa réception par un "procédé de lecture". Étant donné que tout texte écrit dans une langue est (en principe) réglé par les normes de cette langue, la locution "texte réglé" employée sans aucun complément ne saurait être qu'une dénomination tautologique, équivalente à "texte". Pour cette raison, nous parlerons de "texte réglé *par* des normes langagières", de "texte réglé *par* des prescriptions textuelles systématiques différentes des normes langagières", ou de "texte réglé *par* des contraintes proprement dites". Nous tenterons de décrire plus ai détail et de définir ces trois cas par la suite.

d) La locution "prescriptions textuelles systématiques différentes des normes langagières" sera remplacée désormais par la locution abrégée **prescriptions différentes des nonnes.** La locution "normes langagières" sera remplacée simplement par **nonnes.**

e) Un texte réglé par tels ou tels procédés en particulier peut recevoir une description conceptuelle que nous appellerons le **concept d'un texte.** Par nature, ce concept est toujours abstrait, mais il peut être concrétisé diversement sous forme d'un projet, d'un résumé, d'un mode d'emploi, etc. Ce que les oulipiens appellent la "littérature potentielle" correspond à ce que nous appelons, d'une part, "concept de texte" selon notre définition (lorsqu'un "concept" décrit de manière abstraite un texte à contraintes) et à ce que nous appelons, d'autre part, "règles d'écriture et de lecture" (lorsque ces règles décrivent de manière abstraite les contraintes en tant que des procédés d'écriture et de lecture).

Toutes ces distinctions, à première vue anodines, réservent néanmoins quelques surprises.

D'abord, il n'est pas indifférent de parler d'une "contrainte" (ou d'une norme langagière, ou d'une autre prescription textuelle systématique différente **des** normes) en tant que:

- règle d'écriture (concept abstrait),
- procédé d'écriture (processus concret),
- trace textuelle (objectivée et objectivable),
- règle de lecture (concept abstrait),
- procédé de lecture (processus concret),

et pourtant, habituellement, un seul terme sert à désigner ces cinq modalités. C'est-à-dire que **l'interdépendance** de toutes ces modalités contribue à masquer leurs différences, et à brouiller les possibilités d'une définition globale des phénomènes qui leur sont liés.

Ensuite, ce qui est bien plus surprenant, il s'avère que, dans un certain nombre de textes, certaines de ces modalités peuvent accéder à une relative **indépendance** des autres modalités.

Ainsi, parfois, aucun procédé de lecture n'arrive à retrouver la trace d'un des procédés d'écriture ayant bel et bien servi à la construction d'un texte, par la simple raison que ces traces ont été efiacées pendant l'une des étapes de l'écriture. Le roman *Impressions d 'Afrique* de Raymond Roussel est un exemple particulièrement clair de ce cas, car seules les révélations posthumes de l'auteur (sur ce qu'il appelle son "procédé évolué") en ont dévoilé (en partie) les secrets de fabrication.

Ce dernier exemple permet de percevoir que le roman a été produit par un procédé systématique d'écriture indépendant de tout procédé de lecture à posteriori. Ce **procédé d'écriture indépendant** reste donc non objectivable dans le texte en question, mais il peut recevoir une description conceptuelle qui formulera dès lors une **règle d'écriture indépendante.**

Une autre possibilité, assez inattendue à première vue, devient évidente dès que l'on considère le cas des surinterprétations.

Dans les allégories proprement dites, il est habituel que l'auteur exprime clairement - soit dans le corps du texte, soit dans quelque annexe - que son travail a suivi une *règle d'écriture* allégorique, comme le fait St. Jean de la Croix dans le commentaire en prose à son *Cantique spirituel.* Une telle *règle d'écriture* allégorique, matérialisée par un *procédé d 'écriture* allégorique, a produit un *texte réglé par les conventions de l 'allégorie*. Celui-ci doit être lu selon un procédé de lecture allégorique (lequel peut être décrit à son tour par une *règle de lecture* allégorique).

Or, dans le domaine du commentaire textuel, il n'est pas rare de trouver des *règles de lecture allégoriques* (ou d'autres types de surinterprétation) appliquées à des textes dont il est impossible de prouver matériellement qu'ils résultent d'un quelconque *procédé d'écriture allégorique.* De surcroît, il faut

souligner *qu'une règle de lecture allégorique peut toujours être inventée et appliquée à un texte quelconque.*

Ce dernier fait, à lui seul, détermine la possibilité inattendue dont nous parlions, l'existence de **procédés de lecture indépendants** de tout procédé d'écriture. Celui-ci reste en conséquence non objectivable dans le texte en question, mais ces procédés de lecture indépendants peuvent recevoir une description conceptuelle qui formulera dès lors une **règle de lecture indépendante.**

Ces règles de lecture indépendantes méritent aussi notre intérêt, car, une fois notées, elles peuvent devenir des règles d'écriture et des procédés d'écriture capables de produire du texte.

1.5 Hypothèses définitionnelles

Nous postulons que les contraintes et que les textes à contraintes seraient des règles et des procédés systématiques de production et de réception semblables aux **normes** (et aux procédés et traces textuelles résultant de leur action), mais semblables aussi aux autres **prescriptions textuelles systématiques différentes des normes** (et aux procédés et traces textuelles résultant de leur action).

En conséquence, il nous faudra déterminer d'abord quels sont les critères définitionnels que les uns et les autres auraient en commun. Nous consacrerons à cela la partie la plus détaillée de notre analyse, car certaines de nos conclusions seront également pertinentes pour décrire certains aspects des contraintes et des textes à contraintes.

Nous rechercherons ensuite le critère définitionnel qui constituerait *la différence spécifique* capable de séparer les **règles-contraintes,** les **procédés-contraintes** et les **textes à contraintes** des autres types de règles, de procédés et de textes.

Dans ce sens, notre réflexion suivra d'abord l'approche ouverte par certains oulipiens: la contrainte serait une sorte d'excès par rapport aux règles admises[1]. Nous examinerons ensuite d'autres approches, mais, tout au long de nos analyses, nous n'utiliserons que trois critères:

Nous affirmons, premièrement, que tout texte résulte d'un ensemble de conventions normatives *(qu 'elles soient respectées ou qu 'elles ne soient pas respectées dans un texte en particulier).* Ce sera notre **critère de conventionnalité.** Il est commun à tout type de production langagière en tant que telle, textuelle ou non textuelle, car toute production langagière résulte d'un ensemble de normes, qui sont conventionnelles. Nous postulons que les normes, que les prescriptions différentes des normes et que les contraintes correspondent à des types particuliers de conventionnalité.

Nous affirmons, en deuxième lieu, que tout texte est impliqué par trois modalités de systématicité (d'écriture, de lecture, de trace). Ce sera notre **critère de systématicité.** Nous postulons que les normes, que les prescriptions

différentes des normes et que les contraintes correspondent à des types particuliers de systématicité.

Nous affirmons, en troisième lieu, que tout texte porte les *traces systématiques* produites par des procédés spécifiques d'écriture, et que ces traces systématiques deviennent *textuellement objectivables* grâce au procédé spécifique de lecture qui les rend reconnaissables par le lecteur. Ce sera notre *critère d'objectivabilité des systématicités textuelles,* qui sera abrégé en critère d'objectivabilité textuelle. Nous postulons que les normes, que les prescriptions différentes des normes et que les contraintes correspondent à des types particuliers d'objectivabilité textuelle.

Puisque nous avons fixé quelques repères terminologiques et introduit les principales hypothèses que nous allons mettre à l'épreuve, nous pouvons maintenant commencer l'analyse des critères que nous avons retenu, à commencer par celui de conventionnalité.

2. DEUXIÈME PARTIE

2.1. Généralités sur le critère de conventionnalité

Une *convention* est un contrat, qui peut se passer au minimum entre deux partenaires. Dans le cas des conventions textuelles, qui sont notre objet, ces partenaires sont le destinateur et le destinataire.

Tout texte, en tant qu'instrument de communication constitué de signes linguistiques, est toujours le résultat d'une convention, d'un contrat, engageant au minimum deux partenaires : un destinateur et un destinataire. Le nombre minimum de partenaires et de personnes peut effectivement être réduit à deux dans le cas d'un texte crypté, dont seuls le destinateur et le destinataire possèdent la clé. Le nombre minimum de personnes peut être encore réduit, dans le cas d'un journal intime crypté, où destinateur et destinataire sont la même personne (ce sera également le cas des contraintes implicites mathématiques incalculables, dont nous parlerons plus tard). Le nombre maximum de partenaires et de personnes peut être atteint dans le cas des normes, qui sont des conventions partagées par toutes les personnes alphabétisées dans le cadre d'une langue donnée.

Nous affirmons que les normes d'une langue constituent un bloc défini par le contrat entre *destinateurs et destinataires, contrat qui est propre à chaque langue. Pour cette raison, les normes restent présentes même lorsqu 'elles ne sont pas respectées* (par ignorance, par négligence, par contestation, etc.). La notion de contrat implique la notion de prescription et de correction dans l'observance de la prescription (ou de rigueur dans l'exécution de la prescription). Certes, certaines normes peuvent comporter des exceptions, mais toutes ces exceptions sont elles-mêmes systématiques. Ainsi, l'observance d'une norme en-

traîne l'observance de ses exceptions (l'occurrence d'une norme entraîne l'occurrence de ses exceptions).

Rappelons une évidence: la non-motivation (ce que Saussure appelait l'arbitraire du signe linguistique) est l'une des caractéristiques essentielles du langage articulé. De ce fait, le langage est régi par un ensemble de normes. C'est le domaine de la grammaire, de l'orthographe et de la sémantique (propres à une langue donnée), entièrement régies par des codes langagiers, qui sont des conventions. C'est également le domaine de la pragmatique et de la logique, dont certains aspects relèvent de la conventionnalité langagière, tandis que d'autres aspects sont hors langage.

Le domaine de la grammaire comporte, d'une part, les codes de la phonétique, de la lexicologie et de la morphologie qui régissent les mots et les parties de mots, ainsi que, d'autre part, les codes de la syntaxe qui régissent les relations entre mots et entre ensembles de mots.

Le domaine de l'orthographe comporte les codes de transcription manuscrite ou typographique propres à l'écriture en général et à l'écriture d'une langue donnée en particulier (on sépare les mots les uns des autres, on les écrit en utilisant tels et tels signes, on ponctue de telle manière les articulations syntaxiques, ou certaines inflexions comme l'interrogation et l'exclamation, etc.).

Au niveau du mot et de la phrase, mais aussi au niveau du discours, les codes de la sémantique régissent l'émergence du sens (au niveau lexicologique et au-delà).

Toute phrase, donc, en tant que phrase, dépend d'un contrat entre un destinateur et un destinataire qui partagent un code, *spécifique au langage en tant que tel.*

D'un autre point de vue, un énoncé, c'est-à-dire une phrase dite par un destinateur concret et adressée à un destinataire concret dans une situation spatio-temporelle concrète, ne dépend pas seulement de facteurs codiques, mais de leur usage dans une situation. Un énoncé est ainsi produit et interprété non seulement par un processus d'encodage et de décodage, mais également par des processus inférentiels qui s'appuient sur une "stratégie de l'interprète" et qui exploitait des capacités de raisonnement générales, *non nécessairement spécifiques au langage en tant que tel.*

C'est le domaine de la pragmatique. Il comporte fondamentalement les règles du discours, lesquelles régissent l'échange d'informations selon un principe général dit "de coopération" (ou de "pertinence"). Ce principe implique qu'un acte de langage est censé être pertinent, parce que l'information est censée s'échanger entre les interlocuteurs en quantité nécessaire et suffisante, et qu'elle est censée être cohérente, claire et (en principe) véridique.

La logique pourrait être identifiée en partie à la pragmatique, et notamment aux maximes de cohérence et de véracité. Comme pour la pragmatique, ce qui est proprement logique *n 'estpas toujours spécifique au langage en tant que tel.*

Ces nonnes grammaticales, orthographiques, sémantiques, pragmatiques et logiques sont un ensemble de règles de production et de réception qui constituait l'a *priori* de la communication par le langage articulé en tant que tel.

Nous avons vu que certains aspects de la référentialité logique et de la stratégie de l'interprétation pragmatique échappent aux codes du langage en tant que tel. Il s'agit alors de normes de communication plutôt que de normes langagières.

Dans le domaine textuel, chaque norme textuelle prescrit un procédé d'écriture et son procédé de lecture correspondant. Parmi toutes ces normes, l'orthographe est spécifiquement textuelle. Elle véhicule les marquages textuels lexicologiques, morphologiques, syntaxiques, ainsi que les marquages (lorsqu'ils existent) sémantiques, logiques et pragmatiques.

Nous appellerons donc normes textuelles, toutes les règles et tous les procédés textuels systématiques qui sont les moyens matériels *a priori* de l'écriture et de la lecture d'une langue en tant que telle.

Nous avons vu que certains aspects de la référentialité logique et de la stratégie de l'interprétation pragmatique échappent aux codes du langage en tant que tel. On pourrait conclure alors que ces aspects des normes seraient également hors textualité. Ils ne concerneraient pas notre étude, centrée sur les textes. Il n'en est rien, pourtant. Considérons le cas des textes ironiques: l'éloge de l'intelligence de M. Untel sera simple éloge si cet homme est intelligent dans la réalité, mais ce sera une ironie ou un sarcasme si M. Untel est un imbécile avéré. *Ce ne sont donc pas des traces textuelles* mais bel et bien le référent qui nous donne la bonne grille de lecture. S'agissant donc d'interprétation, ces procédés logiques et pragmatiques nous concernent, car ils peuvent contribuer à définir des *procédés de lecture.*

Étant des moyens *a priori,* les normes ne sont pas perçues distinctement dans le processus habituel de lecture. Leur perception dépend soit de la volonté de les étudier, soit de l'apparition d'une anomalie dans leur fonctionnement. Ainsi, on percevra facilement les divers types d'agrammaticalité, les fautes d'orthographe, de même que le manque de pertinence d'un discours, soit par l'excès ou par le défaut de ses informations, par son manque de clarté, de cohérence ou (éventuellement) de vérité.

Le fait que le domaine de la pragmatique n'a commencé à être exploré que très récemment, et que ce domaine comporte encore des difficultés non résolues, montre que l'étude des normes langagières n'est pas encore close.

Nonobstant, il semblerait raisonnable de soutenir que, compte tenu de l'état actuel des connaissances, l'ensemble canonique des normes langagières générales peut être déterminé avec assez de précision.

2.2. Généralités sur le critère de systématicité

Nous avons vu que les idées d'obligation et de restriction étaient attachées au terme de contrainte dans le vocabulaire courant.

En ce qui concerne la discussion de l'idée de la contrainte comme restriction, nous l'aborderons dans une étape postérieure dans le développement de notre réflexion.

Par contre, nous retiendrons d'emblée l'idée que la contrainte puisse être conçue comme une *obligation.* Dans ce sens, il faut distinguer, en premier lieu, entre l'écriture et la lecture d'un texte, qui sont des *actes* de production et de réception, et d'une autre part le texte lui-même, qui peut être considéré, à des fins pratiques, comme une sorte d' *objet* fixé.

Nonobstant, parler d'obligation à propos d'une sorte d'"objet", le texte, n'est pas très précis. L'obligation concerne plutôt les *actes* de production et de réception du texte.

En effet, l'on est d'abord *obligé* d'écrire selon un certain procédé pour produire un certain type de *traces* textuelles, tandis que l'on est ensuite obligé de les lire selon une certaine grille d'interprétation pour pouvoir repérer quel procédé d'écriture y a laissé de telles traces. Ces caractéristiques sont plus adéquatement décrites, d'un point de vue prescriptif, par la notion d*'observance* (observance de règles d'écriture et de lecture).

La notion d'observance implique la notion de systématicité, car une observance non systématique n'est pas une observance.

Ainsi, plutôt que les termes d'obligation ou d'observance, nous utiliserons désormais celui de *systématicité,* lequel peut s'appliquer tant au texte considéré comme une sorte *à. 'objet* qu'aux *actes* de son écriture et de sa lecture.

Cela implique au moins trois modalités: d'écriture, de trace et de lecture. Une systématicité du procédé de production dans l'écriture du texte, une systématicité des traces intratextuelles ainsi produites, et finalement une systématicité du procédé de réception dans la lecture du texte.

La systématicité des normes est une systématicité (en principe) *obligatoire.*

2.3. Systématicité obligatoire, normes et saturation

Étant systématique et obligatoire, l'ensemble canonique des normes générales, grammaticales, orthographiques, sémantiques, logiques et pragmatiques produit nécessairement une **saturation globale** du texte.

Toutefois, ce qui vaut pour *Y ensemble* des normes, vaut-il pour chaque norme en particulier? Autrement dit, une norme doit-elle, oui ou non, être *localement* présente *partout* dans le texte, le saturer totalement dans toutes ses parties et à tous ses niveaux?

À cette question, il n'est pas de réponse unique, car les normes ne sont

pas toutes de même nature. Pour cette raison, le problème de la saturation se **posera de** manière différente selon le type de normes:

- Normes à saturation catégorielle.
- Normes à saturation diffuse.

2.4. Normes à saturation catégorielle

Nous considérons comme normes à saturation catégorielle celles qui mar**quent** principalement le *signifiant* de la chaîne écrite, et plus particulièrement la segmentation canonique des éléments syntagmatiques. Ainsi, il est possible de **distinguer,** dans un ordre de grandeur croissant: les traits distinctifs des lettres **(traits** droits, traits ronds, hampes, jambages, cédille, point sursoit du i et du j, **accents,** etc.), puis les lettres, puis les syllabes, les mots, les syntagmes, et enfin **les** phrases. Et il ne faut pas oublier les traits morphologiques des mots, les **structures** syntaxiques des phrases, etc. La chaîne sonore connaît une segmenta**tion** semblable dans les grandes lignes.

Ainsi, par exemple, l'accord morphologique de genre et de nombre ne **concerne** pas les adverbes et ne sature pas tous les substantifs et adjectifs, mais seulement leurs parties finales; les marques de conjugaison verbale font principalement de même, etc.

Ce type de norme ne sature que les occurrences d'une seule *catégorie* d'éléments syntagmatiques (morphologiques, syntaxiques, orthographiques). **C'est** ce que nous appellerons une **saturation catégorielle** du langage et du **texte.**

2.5. Normes à saturation diffuse

Nous considérons comme normes à saturation diffuse celles qui régissent principalement le *signifié* et/ou la *signification,* c'est-à-dire les aspects sémantiques, logiques et pragmatiques du langage. Ces structures se tressent et s'empilent sur les divers segments du texte, *mais ne sont nullement limitées par eux.*

C'est, par exemple, le cas des structures sémantiques (pour saisir le sens d'un mot, il faut considérer aussi le contexte). Ces structures sont certes perceptibles dans tels segments de la chaîne parlée (ou du texte), mais leur impact dépasse toujours les seuls endroits qui les matérialisent directement. Quant aux aspects logiques et pragmatiques des textes, ils dépendent non seulement du contexte, mais souvent de phénomènes hors langage (ou extratextuels), c'est-à-dire, de phénomènes appartenant d'une part à l'univers des référents (êtres réels, abstraits, logiques ou fictifs dénotés par le texte) et, d'autre part, aux diverses situations d'énonciatioa Dans la mesure où ces normes produisent des marquages langagiers, c'est ce que nous appelons une **saturation diffuse** du langage et du texte.

2.6. Généralités sur le critère d'objectivabilité textuelle

Il faut préciser d'emblée que la simple notion d'objectivabilité concerne tous les marquages propres aux divers types de règle. Il s'applique tant à l'oralité qu'à la textualité, et à la textualité aussi bien dans son aspect graphique (l'écrit) que dans son aspect phonique (la récitation). Étant perceptibles, les traces des règles sur le substratum graphique et sur le substratum phonique constituent des phénomènes matériels nécessairement objectivables. Toutefois, dans la mesure où nous nous limiterons aux écrits, nous ne traiterons ici que de l'objectivabilité *textuelle.*

Tout texte est ainsi toujours la trace concrète, objectivée et objectivable, d'un procédé d'inscription. Peu importe néanmoins que T on nous assure qu' un texte est réglé par telle norme ou telle règle, encore faut-il que le lecteur puisse prouver ces assertions. Ceci résulte du fait que les textes sont des ensembles de signes, et que les signes n'existent pas en tant que tels, mais seulement comme l'un des éléments constitutifs du processus de signification et de communication entre un destinateur et un destinataire.

C'est pour cette raison que notre critère d'objectivabilité textuelle se réfère non pas aux traces objectives d'un procédé d'écriture, mais aux traces *objectivables.* Cela implique que la trace reste toujours potentiellement perceptible (tant que Ton dispose de la connaissance de la règle correspondante et des moyens d'observation adéquats).

2.7. Objectivabilité textuelle, normes et saturation

Pour que le critère de systématicité propre à la saturation catégorielle soit rempli, il est nécessaire que toutes les occurrences des éléments textuels concernés soient toujours marquées de manière objectivable. Il s'agit d'une **saturation catégorielle continue.**

L'objectivabilité des normes à saturation catégorielle est parfaitement reconnaissable dans le texte, car les procédés propres à ces normes touchent au signifiant, qui peut être clairement segmenté. Ses éléments syntagmatiques sont *distincts* et ils sont modifiés *matériellement* par les procédés d'écriture. Par ailleurs, la liste de ces éléments textuels n'est pas extensible.

Par contre, Tobjectivabilité textuelle des normes à saturation diffuse est beaucoup plus problématique. D 'une part, la segmentation des aspects sémantiques est moins claire parce qu'ils touchent à la fois à plusieurs éléments textuels; d'autre part la reconnaissance de beaucoup d'aspects logiques et pragmatiques ne dépend pas d'éléments textuels mais de phénomènes extratextuels. Ces derniers aspects ne sont donc pas, à proprement parler, objectivables dans le texte, mais de toutes manières, ils ne sont pas langagiers (ils appartiennent soit à des processus d'inférence, soit à des moyens de communication non lan-

2.8. Objectivabilité textuelle, prédictibilité et nonnes

Les normes à saturation catégorielle continue entraînent nécessairement, i chaque nouvelle occurrence de l'élément syntagmatique concerné, l'occurrence *régulière* des traces qui le modifient selon la règle.

En conséquence, chaque saturation catégorielle continue sera automatiquement *prévisible* tout au long de l'analyse progressive d'un texte réglé adéquatement par les normes.

Les marquages des normes à saturation diffuse (sémantiques, logiques et pragmatiques), seront aussi automatiquement *prévisibles*, mais seulement dans **la** mesure où ils sont reconnaissables par des éléments intratextuels ou cxtratextuels.

Les plupart des normes produisent donc des marquages *non aléatoires* **qui** seront *prévisibles* tout au long de l'analyse progressive d'un texte correctement réglé par elles.

Nous verrons bientôt que les principes de saturation et de prédictibilité semblent être pertinents dans le domaine des prescriptions différentes des normes, mais que leurs modalités peuvent être différentes de celles qui sont propres **aux** normes.

3. TROISIEME PARTIE.

3.1. Prescriptions différentes des normes, modalités de leur conventionnalité

Si l'on admet que l'ensemble canonique des normes peut être déterminé **avec** assez de précision, il semblerait alors qu'un **premier seuil de conventionnalité** pourrait également être déterminé avec assez de précision. **Cela** devrait permettre une discrimination entre:

- Ce qui relève des traces propres aux procédés d'écriture des normes.
- Ce qui relève des traces propres à d'autres procédés systématiques d'écriture différents des normes.

A. Les normes (et les exceptions qui en font partie) s'appliquent dans toutes les circonstances, soit virtuellement, soit concrètement: leur champ d'application est général.

Cela signifie que les normes s'appliquent à toutes les énonciations, concrètement, lorsqu'elles sont respectées, virtuellement, lorsqu'elles sont transgressées. Cela signifie qu'elles s'appliquent *partout* dans le texte proprement dit des œuvres particulières, mais également *partout* dans ce que l'on appelle **les** péritextes[2]: dans les titres, sous-titres, avertissements, prologues, postfa-

ces, notes, annexes divers, et jusque dans les mentions légales obligatoires propres aux textes publiés. Les nonnes sont donc nécessairement générales, s'appliquant (en principe) à tous les textes et contextes.

Ainsi, il faut en français accorder les substantifs et les adjectifs en genre et en nombre. Ainsi, il faut en latin décliner les substantifs, etc. etc.

La conventionnalité des normes implique une **observance obligatoire générale.**

B. Par contre, les prescriptions textuelles systématiques différentes des normes ne s'appliquent pas dans toutes les circonstances: leur champ d'application est restreint.

Ainsi, les règles d'un formulaire de déclaration d'impôts pour l'année 1999, les règles prosodiques de Malherbe et Boileau, les règles de l'allégorie, de la fable animalière, les règles de l'anagramme, etc., sont ou ont été des règles communément admises (à toute époque ou à une certaine époque historique). Elles sont parfois obligatoires, au lieu d'être obligatoires toujours; pour cette raison elles gardent un caractère circonstanciel.

Cela signifie qu'elles s'appliquent à certaines œuvres en particulier et pas à d'autres, ou plutôt que tel genre de texte applique tel genre de prescription textuelle systématique différente des normes. Bien entendu, nous sommes conscients que le concept de "genre" est relativement flou et qu'il est sujet à des variations, notamment historiques. Néanmoins, un texte en particulier sera, quant à la forme de son expression et à la forme de son contenu, ou bien une lettre d'amour, ou bien une épigramme, ou bien une déclaration d'impôts; il sera, par contre, très rarement un *unicum.*

La conventionnalité des prescriptions différentes des normes peut impliquer, soit une **observance obligatoire circonstancielle** (dans le cas des textes appartenant à des genres littéraires ou non littéraires canoniques), soit une **observance optionnelle** (dans le cas des œuvres uniques, celles qui sont hors genres).

C. Une autre caractéristique des prescriptions différentes de normes se trouve dans le fait que ces prescriptions s'appliquent, pour ces œuvres en particulier, nécessairement partout dans le texte proprement dit, *mais non nécessairement partout dans les péritextes.* Ces prescriptions sont nécessairement toujours particulières à une circonstance déterminée, soit à un groupe de textes, soit, beaucoup plus rarement, à un texte unique.

Ainsi, par exemple, les titres, sous-titres, avertissements, prologues, postfaces, notes, annexes diverses et mentions légales de publication des poésies versifiées ne suivent pas les règles de la prosodie: seul le texte proprement dit se soumet "aux contraintes du mètre et de la rime". Ainsi, les *Contes drolatiques* de Balzac, qui sont écrits dans un registre de vocabulaire pseudo archaïque, utilisent ce registre partout, sauf dans les mentions légales de publication.

Ainsi, dans *Cromwell* de Victor Hugo les dialogues et didascalies propres aux pièces de théâtre ne figurent pas dans le prologue ni dans le titre, etc. etc. C'est également le cas de certaines œuvres uniques, comme *Karawane* de Hugo Bail, dont le texte proprement dit est certes écrit dans une fausse langue incompréhensible, mais dont le titre, plein de sens, évoque les caravanes et leur exotisme (exotisme, entre autres, linguistique).

Comme nous le verrons, les prescriptions textuelles systématiques différîcntes des nonnes correspondent, dans leur plus grand nombre, à l'ensemble des *genres* conventionnels et communs à une époque donnée, tant littéraires que non littéraires, sauf quelques exceptions, qui sont soit des groupes rares, soit des œuvres uniques.

Selon une certaine hypothèse, les contraintes feraient partie de cet ensemble de prescriptions différentes des normes. Elles constitueraient justement ces quelques *exceptions* que nous venons de mentionner.

Il nous semble nécessaire d'étudier toute une série de problématiques propres aux prescriptions differentes des normes, ce qui nous permettra de mieux analyser par la suite ce qui donnerait aux contraintes leur caractère exceptionnel.

3.2. Enchaînement des analyses suivantes

Nous présenterons en premier lieu, quelques exemples non exhaustifs des prescriptions différentes des normes, en essayant de dégager les lignes générales de leur classification.

Nous examinerons en deuxième lieu les problématiques liées au **critère de systématicité** : la saturation, la prédictibilité et la régularité.

Nous examinerons en troisième lieu les problématiques liées au **critère d'objectivabilité textuelle:** l'explicitation, l'actualisation et la perceptibilité.

Il nous sera possible enfin de chercher quel nouveau critère pourrait servir de différence spécifique pour définir rigoureusement les contraintes et les textes à contraintes.

3.3. Types de prescriptions différentes des normes

Au premier abord, il semblerait que les prescriptions différentes des normes comporteraient nécessairement un *surcroît* de règles par rapport aux normes. Cela est vrai dans le sens où les normes d'une langue constituent, comme nous l'avons déjà dit, un bloc défini par le contrat propre à chaque langue, et qu'elles restent ainsi présentes même lorsqu'elles ne sont pas respectées.

Toutefois, il serait inexact de dire que les textes réglés par ces prescriptions différentes des normes comportent toujours une ou plusieurs *traces textuelles de plus* qu'un autre texte écrit selon les seules normes proprement dites (l'existence d'un texte résultant des seules normes est d'ailleurs problématique).

En réalité, une règle supplémentaire et son procédé d'écriture correspondant (par exemple les règles de la métrique et les procédés d'écriture de la métrique) peuvent certes se superposer aux normes par l'adjonction d'au moins un type de traces textuelles systématiques supplémentaires (par exemple les marques de versification). Néanmoins, une règle peut également se "superposer" aux normes par la *modification* systématique de l'une d'entre elles au moins, et cette modification peut soit remplacer, soit opérer une permutation (une permutation par inversion, du type des palindromes; ou bien une permutation quelconque, du type des anagrammes), soit éliminer certaines traces des normes.

Nous définirons donc les prescriptions différentes des normes comme *l'ensemble de règles, procédés et traces textuelles qui, soit s'ajoutent systématiquement à l'ensemble des normes, soit modifient systématiquement (au moins) l'une de ces normes.*

Par ailleurs, la question ne se pose pas de la même façon lorsque l'on doit déterminer ce qui est ajouté ou modifié, soit aux normes à saturation catégorielle, soit aux normes à saturation diffuse.

Cela revient à distinguer la nature des éléments textuels qui sont systématiquement ajoutés ou modifiés (éléments du signifiant ou éléments du signifié et de la signification). Ce type de classement a été utilisé par Marcel Bénabou dans l'article cité. Il se rapproche beaucoup de la classification des figures de rhétorique élaborée par le Groupe p de Liège dans le traité *Rhétorique Générale*[3], dont l'inconvénient est d'utiliser exclusivement la notion d'écart. Cela se doit probablement au lait que Bénabou admet implicitement que les contraintes sont *des écarts systématiques.* Ces deux classifications sont à la base de la nôtre, qui reste très provisoire:

- Ajouts aux normes à saturation catégorielle.
- Ajouts aux normes à saturation diffuse.
- Modification des normes à saturation catégorielle.
- Modification des normes à saturation diffuse.

Nous présentons maintenant quelques exemples de chaque type, certainement non exhaustifs.

Dans le cadre des ajouts apportés aux normes à saturation catégorielle, un groupe numériquement important de règles se limite à ajouter un autre procédé systématique *matériel* aux normes, sans les modifier. C'est le cas de la versification classique et des formes fixes poétiques, qui superposent une régularité syllabique, accentuelle, rimique et s trophique à la langue, et plus spécifiquement à la syntaxe. C'est le cas également de l'adjonction d'un dessin iconique à la disposition typographique habituelle des lignes d'un texte, comme dans les *Calligrammes* d'Apollinaire ou dans les poèmes figurés anciens et modernes. Il devient rapidement évident que certaines conventions qui ne sont pas d'usage principalement littéraire (comme les formulaires administratifs) doivent être incluses parmi ce groupe.

DEFINIR LA CONTRAINTE

Dans le cadre des ajouts apportés aux normes à saturation diffiise, un groupe numériquement important de règles se limite à ajouter un autre procédé systématique *sémantique* aux normes, sans les modifier. C'est le cas de tous les genres définis par leur contenu thématique (par exemple les recueils thématiques). Par ailleurs, un ajout à l'une des règles du discours donnera par exemple un récit hyperdescriptif comme *La Jalousie* de Robbe-Grillet, qui suit (entre autres) une *règle d'écart par excès d'information.*

Dans le cadre des modifications apportées aux normes à saturation catégorielle, la modification la plus radicale est sans doute la suppression d'une ou de plusieurs normes. Ainsi, le lipogramme supprime l'une des lettres de l'alphabet. Ainsi, certains textes de Mallarmé ou Apollinaire suppriment la ponctuation (et cette suppression peut faire coexister plusieurs lectures aux sens divers etindécidables). Des modifications moins radicales sont les procédés de substitution de normes. C'est le cas, entre autres, des poèmes de Jacques Sivan (un exemple figure dans ce même numéro) ou de Katalin Molnar; dans ces œuvres Forthographe du français est remplacée par un autre système de transcription (fantaisiste ou phonétique). Un cas plus élaboré est celui de l'"orthographe" petaphysique, laquelle, après avoir identifié les exceptions orthographiques les plus étranges, les érige en nouvelles règles (de cette manière, le son "g" s'écrira "x" comme dans "exemple", et ainsi de suite pour chaque lettre de l'alphabet). Certaines formes de cryptographie correspondent également à des substitutions. Finalement, il existe des modifications des normes par permutation. C'est le cas, entre autres, des anagrammes, ainsi que des palindromes de lettres ou des palindromes de mots (comme *« Temps à part, pousse pousse, part à temps»,* de Michelle Grangaud dans le premier numéro de *Formules).*

Dans le cadre des modifications apportées aux normes à saturation diffase, la modification la plus radicale est sans doute la suppression d'une ou de plusieurs normes. Ainsi, certaines *Anti-lettries* d'Isidore Isou, sont des pages blanches portant seulement un titre. D'autres auteurs, comme certains dadaïstes, éliminent plus ou moins le sens (asémantisme); voir par exemple *Karawane* de Hugo Bail ou l*'Ursonate* de Kurt Schwitters. Par ailleurs, certains genres sont déterminés par des modifications des règles du discours. Ainsi, l'énigme, résulte plus spécifiquement d'une règle d'écart par défaut de la quantité et de la clarté de l'information fournie par le texte (laquelle devrait être, en principe, en quantité à la fois nécessaire et suffisante). Une *règle d'écart par défaut de véra*cârénous donne les textes de fiction au sens large (lorsque le contrat de lecture **est** explicitement ou implicitement tel; ce sera un mensonge dans d'autres confions) ; une *règle d'écart par défaut de cohérence logique* nous donne la fafrasie, ou le cadavre exquis, ou le théâtre de l'absurde. D'autres genres résultent d'un écart entre les traits prêtés à des êtres fictionnels et les traits définitionnels de leur référent logique. Dans ces figures certaines caractéristiques an-

thropomorphes, comme la parole ou le raisonnement, sont systématiquement accordées à des êtres qui ne les possèdent pas. Ainsi, des abstractions conceptuelles deviennent des acteurs dans un récit (allégorie), des abstractions conceptuelles parlent (personnification), des forces de la nature parlent (prosopopée), des animaux parlent (fable animalière). La *Divine Comédie* de Dante et le *Roman de la Rose* (surtout dans sa première partie, due à Guillaume de Lorris) sont des allégories. *L 'Éloge de la Folie* d'Érasme est une personnification (c'est la Folie qui parle). Les *Fables* d'Ésope ou de La Fontaine sont en majorité des fables animalières.

Dans le cas de certains genres, une forme matérielle et un contenu peuvent être associés canoniquement, comme, par exemple, dans la sotie. Dans le cas des contraintes, ce sera le cas des contraintes métatextuelles, celles qui suivent le Premier Principe de Roubaud, selon lequel un texte écrit selon une règle parle de cette règle.

3.4. Problématique liée à la systématicité des prescriptions différentes des normes

Nous examinerons maintenant les problématiques liées au **critère de systématicité:** la saturation, la prédictibilité, la régularité et la rigueur dans l'exécution.

3.5. Saturation et prescriptions différentes des normes

Dans le cas des normes, pour que leur critère de systématicité propre à la saturation catégorielle soit rempli, il est nécessaire que toutes les occurrences des unités textuelles concernées soient toujours marquées. Par ailleurs, la liste de ces unités textuelles n'est pas extensible.

Les textes réglés par des prescriptions différentes des normes ne présentent pas toujours une **saturation catégorielle continue** (comme c'est le cas des normes) et pourtant ils remplissent le critère de systématicité.

Certes, toutes les occurrences des unités textuelles concernées peuvent aussi être marqués dans certains types de textes réglés par des prescriptions différentes des normes. Ainsi, toutes les lettres d'une anagramme sont concernées par la permutation.

Nonobstant, il suffira qu'un seul type de trace marque un seul type d'unité textuelle selon des occurrences *régulières* pour que le critère de saturation catégorielle soit rempli; par exemple, les "romances" espagnols ne portent de rime (assonante) que sur les vers pairs. Étant régulière, l'absence de rimes au niveau des vers impairs ne nuit nullement au caractère systématique du procédé.

Nous appellerons cela une **saturation catégorielle alternée.**

Dans le cas particulier de textes se réduisant à une seule phrase, ou un

équivalent de phrase, une seule occurrence peut être possible (C'est le cas de T de François Le Lionnais, ou du poème *Chantre,* d'Apollinaire).

Par ailleurs, dans le cas des textes réglés par des prescriptions différentes des normes, la liste des unités textuelles pouvant recevoir des marquages est plus ample que la liste canonique. Ainsi la contrainte oulipienne du prisonnier porte sur certains traits distinctifs minimes des lettres: on élimine toutes les lettres comportant des traits qui dépassent la ligne par le haut et par le bas (voir comme exemple le texte de Didier Nordon dans ce même numéro). Ainsi, à Fopposé, le procédé d'écriture du *Coup de Dés* de Mallarmé (cité par Marcel Bénabou) porte sur les doubles pages.

3.6. Prédictibilité et prescriptions différentes des normes

Le caractère systématique de prescriptions différentes des normes n'est pas objectivable de manière purement intratextuelle. Il convient en effet de faire une distinction fondamentale entre deux types:

- D'une part, les textes dont la systématicité peut être dégagée du texte lui-même, car il comporte un *modèle interne.*
- D'autre part, les textes dont la systématicité ne peut être découverte que si l'on dispose du *modèle externe* que le texte réglé par des prescriptions différentes des normes suit de manière systématique.

Afin d'éclaircir cette opposition, nous donnerons brièvement deux exemples. L'un de Queneau, le second de Joyce.

Dans le poème de Raymond Queneau *Don Èvané Marquy,* tous les vers sont des anagrammes du titre, qui est lui-même déjà une transformation anagrammatique du nom de l'auteur (avec équivalence de "u" et de "v"). Une fois la règle repérée, cette répétition permet de prédire et de vérifier chaque nouvelle occurrence de la trace anagrammatique dans l'analyse progressive du texte. En conclusion, *Don Évané Marquy* porte bien la trace d'un procédé régulier et systématique dont la séquence totale objectivable est répétée au moins deux fois à l'intérieur du texte.

Ils 'agit d'un système intratextuel de règles. Autrement dit, *la régularité du système s'objective au moins deux fois à l 'intérieur du texte.*

Prenons maintenant l'exemple de l'*Ulysse* de James Joyce. Pourquoi est-il, selon notre définition, un véritable texte réglé par des prescriptions différentes des normes (règle de trame), alors qu'à première vue il ne comporte aucune trace intratextuelle apparente d'un procédé systématique? Parce que la trame de l'*Ulysse* suit (certes très librement, de manière souvent métaphorique) la trame de *Y Odyssée* d'Homère (le titre donnant la clé, ou la règle de lecture, de la transposition opérée). Cette répétition permet de prédire et de vérifier chaque nouvelle occurrence de la transposition de la trame de *Y Odyssée* dans l'analyse progressive du texte.

Ils 'agit d'un système extratextuel de règles. Autrement dit, *la régularité du système ne s 'objective qu 'une seule fois à l 'intérieur du texte, la deuxième occurrence étant son modèle extratextuel.* Ici la séquence objectivable totale (ou l'unité textuelle marquée) n'est pas le mot, ni la phrase, ni les paragraphes, mais le texte en entier.

Ces deux exemples nous permettent de comprendre que, dans les textes réglés par des prescriptions différentes des normes, *le système des règles doit être conçu comme une séquence objectivable totale et répétée au moins deux fois soit à l 'intérieur*; *soit à l 'extérieur du texte.*

Nous pouvons donc distinguer (de ce point de vue) deux grands types de systématicité différente des normes:

- Systématicité intratextuelle
- Systématicité extratextuelle

Le critère de systématicité tel qu'il a été envisagé jusqu'à présent implique la **régularité** du système, cette régularité pouvant être intratextuelle ou extratextuelle. Toutefois, avant de l'admettre définitivement, il faut maintenant déterminer si un système de règles peut être *irrégulier.*

3.7. Régularisation des irrégularités

Nous avons vu qu'il existait deux types de systématicité, externe et interne. Or, la catégorie "système extratextuel d'irrégularité" est impossible. En effet, si ce système était explicité, il ne serait autre chose qu'un modèle. Or, l'existence d'un modèle entraîne fatalement une répétition (il y a le modèle et la réalisation du modèle) et donc une régularité. Par ailleurs, des textes avec un "système intratextuel d'irrégularité" sont également impossibles, soit une irrégularité est répartie de manière aléatoire, et il n'y a pas de système, soit elle est répartie de manière régulière, et elle cesse d'être une irrégularité.

3.8. Prédictibilité et hasard

Le critère de systématicité implique certes la prédictibilité, mais il n'exclut pas forcément le hasard. En effet, un procédé aléatoire peut être utilisé de manière très systématique et laisser une trace intratextuelle ou extratextuelle objectivable. En conséquence, le critère de systématicité implique seulement la notion d'exclusion du hasard non réglé.

À titre d'exemple, considérons les textes produits par les procédés oulipiens dits "S+7" ou "PALF"[4] qui utilisent cette forme particulière du hasard qui est l'arbitraire du signe linguistique. Dans l'un et l'autre cas, l'on a réellement affaire à des textes réglés par des prescriptions différentes des normes, puisque les principes aléatoires du S+7 ou du PALF sont appliqués de manière systématique sur certains éléments textuels, et que l'on peut les recons-

tituer grâce à leur système extratextuel de règles (c'est-à-dire à l'aide des dictionnaires servant de référence au procédé). Il en va de même de certains procédés surréalistes, comme le cadavre exquis, qui fait intervenir le hasard proprement dit. Or, il s'agit là d'une utilisation systématique de l'aléatoire. Les cadavres exquis sont bel et bien des textes comportant la trace de procédés systématiques. Il s'agit d'abord de traces d'*inscription* : traces de pliage. Il s'agit ensuite de traces d'incohérence logique et sémantique. Ces traces intratextuelles d'inscription peuvent disparaître lors de la publication des textes sur d'autres supports (le pliage devenant alors une simple *règle d 'écriture indépendante),* tandis que les traces d'incohérence restent reconnaissables.

3.9. La rigueur dans l'exécution des procédés

Le critère de systématicité implique, à notre avis, une condition de "rigueur de l'exécution" semblable à la condition de "correction" propre à l'usage des normes langagières.

Cette condition doit toutefois être rattachée au critère d'objectivabilité textuelle. Ici la comparaison avec les normes est éclairante: on ne parle pas de normes floues, mais d'erreurs. Il n'y a pas de règles floues, mais des règles mal ou peu actualisées.

Le critère de systématicité concerne principalement les règles, alors que le critère d'objectivabilité textuelle concerne les *traces* des procédés systématiques.

3.10. Problématique liée à l'objectivabilité textuelle

Selon notre définition, dans tout texte réglé par des prescriptions différentes des normes, la règle peut être déduite de la trace concrète, objectivée et objectivable, d'un procédé d'écriture systématique, tandis que les procédés qui ne laissent pas des traces sont des procédés d'écriture indépendants.

Nous analyserons maintenant brièvement quelques corollaires du critère d'objectivabilité textuelle: l'explicitation, l'actualisation (qui inclut la rigueur dans l'exécution) et la perceptibilité.

3.11. L'explicitation

A. Les textes réglés par des prescriptions différentes des normes peuvent inclure la mention explicite du procédé qui les constitue en tant que tels, sous la forme d'une *dénomination* et/ou d'une *description.*

L'on parlera alors de **règles explicites,** l'explicitation pouvant être intratextuelle ou bien paratextuelle (au moyen du péritexte ou d'un épitexte)[5].

Cette explicitation peut être complète ou incomplète.

Dans le cas d'une explicitation complète, le fonctionnement de la grille de lecture est décrit en détail (mais pour les règles simples et bien connues la simple dénomination du procédé peut permettre son repérage).

Il faut sans doute inclure parmi les explicitations incomplètes les désignations intratextuelles de la règle par moyen d'un trope (par exemple "disparition" au lieu de "lipogramme"). Nous traiterons plus précisément de ce cas dans un travail à paraître qui traitera de "contraintes et métatextualité" (la métatextualité étant ce que les oulipiens désignent comme "Premier Principe de Roubaud").

Par ailleurs, il est possible que la présence d'une règle, correctement et suffisamment décrite dans un texte donné, ne puisse pas être vérifiée dans toute l'étendue de celui-ci. Il s'agira alors de la problématique liée à la "rigueur dans l'exécution" de la règle: erreur, licence, etc. Dans ce registre, le cas extrême serait la "règle explicite fausse". Il s'agirait de textes dont la règle annoncée n'est pas actualisée (ou n'est pas celle qui a été véritablement actualisée).

Dans le cas d'une explicitation incomplète, les moyens de découvrir la grille de lecture adéquate peuvent être plus ou moins faciles à trouver, mais cela ne pose pas de problème théorique. Par contre, ce problème se pose lorsqu'une règle est connue, mais qu'il existe une impossibilité matérielle de trouver la solution: c'est le cas de certaines règles mathématiques, pratiquement incalculables, comme celles du "chiffrage à clé publique" de la méthode cryptographique de Diffie et Hellman. Pour le destinateur et pour le destinataire (qui connaissent la solution) les procédés d'écriture et de lecture des traces textuelles sont évidents, mais pas pour le reste du monde.

En résumé, il ne suffit pas qu'un texte réglé par des prescriptions différentes des normes soit désigné comme tel, il faut que le lecteur puisse prouver cette assertion. C'est pour cette raison que notre critère d'objectivabilité textuelle se réfère non pas aux traces objectives, mais aux traces *objectivables* d'un procédé d'écriture.

L'explicitation totale d'une règle d'écriture et de lecture, lorsqu'elle existe (de manière intratextuelle et/ou extratextuelle), devient un fait objectif lorsque le procédé de lecture correspondant est vérifié par l'identification des traces systématiques du procédé d'écriture.

B. La mention explicite de la règle peut ne pas être incluse ni dans le péritexte, ni dans un épitexte, ni dans le texte proprement dit.

L'on parlera alors de **règles implicites.**

Dans ce type de textes, il suffira qu'un exégète puisse décrire correctement et suffisamment leurs procédés d'écriture et de lecture pour que leur présence puisse y être soit vérifiée, soit infirmée.

À titre d'hypothèse, il faut considérer le cas où la présence d'une règle implicite, alléguée par un exégète et vérifiée dans toute l'étendue d'un texte, serait explicitement niée par son auteur. Autrement dit: la règle d'écriture peut-

elle être inconsciente?

Dans l'abstrait, il nous semble qu'il faut répondre par l'affirmative, car la "conscience du scripteur" ne saurait être un critère descriptif pratique (les renseignements sur ce point sont trop souvent inaccessibles). Il en va de même de l'"intention de l'auteur" ou de la "volonté de l'auteur", critères subjectifs beaucoup moins opérationnels que nos critères objectifs de systématicité et d'objectivabilité textuelle des règles. Autrement dit, il est inutile de s'interroger si l'auteur a voulu sciemment ou non écrire un lipogramme en "e" ou un *carmen quadratum*: il suffit de vérifier s'il Ta fait ou s'il ne Ta pas fait, des constructions aussi complexes et cohérentes pouvant difficilement être le fruit du hasard.

Par ailleurs, d'un point de vue réaliste, on cherchera en vain des textes étendus produits par des "règles d'écriture inconscientes". Ce genre d'interprétation est en général allégué facétieusement à propos de phénomènes dus au hasard, comme les lipogrammes en "w".

De toute évidence, il s'agit là de pseudo-règles qui ne remplissent pas la condition d'exclusion du hasard non réglé (elles sont le résultat d'un hasard non réglé). Quant aux "microlectures" de paragrammes de type saussurien, ainsi que d'autres surinterprétations avancées par certains exégètes, elles sont soit des figures locales non systématiques, soit (jusqu'à preuve du contraire) des phénomènes dus simplement au hasard.

Disons un mot enfin sur la catégorie des "textes à règles implicites Élusses". Elle semblerait relever d'une impossibilité logique, et pourtant, le fait de placer au milieu d'un ensemble de textes réglés par des prescriptions différentes des normes quelques textes non réglés par ces prescriptions, peut induire en erreur, par un effet de contexte ou bien par un effet de style (c'est la "contrainte Canada Dry" des oulipiens).

En résumé, Timplicitation totale d'une règle d'écriture (nécessairement intratextuelle) devient un fait objectif lorsque le procédé de lecture correspondant est décrit et vérifié par l'identification des traces systématiques du procédé d'écriture.

3.12. L'actualisation

En principe, une règle, explicite ou implicite, devrait se trouver entièrement actualisée dans toute l'étendue d'un texte réglé par des prescriptions différentes des normes.

Pourtant, il y a des actualisations nécessairement partielles, comme c'est le cas de nombreux textes combinatoires, dont le nombre total de combinaisons, beaucoup trop élevé, n'est pas actualisable en pratique. Logiquement, les textes comportant des infractions à la règle correspondent également à des actualisations partielles.

Comme nous l'avons déjà dit, le critère de systématicité implique, à notre

avis, une condition de "rigueur de l'exécution" semblable à la condition de "correction" propre à l'usage des normes langagières.

Cette condition nous donne l'occasion de parler de certains problèmes qui reviennent souvent dans la discussion à propos des contraintes (lesquelles, comme nous l'avons postulé, font partie des "prescriptions différentes des normes"): l'erreur, la négligence, l'assouplissement de la règle, le clinamen, la licence ou le flou, c'est-à-dire les infractions à la règle.

Dans un texte, la présence systématique de la trace implique sa prédictibilité.

Autrement dit, si nous trouvons, dans telle unité fonctionnelle d'un texte soumis à l'analyse, la distribution systématique de la trace de tel procédé (par exemple: l'anagramme), nous pouvons postuler que nous trouverons la même distribution dans les parties non analysées encore. Cependant, nous observons qu'une telle supposition se vérifie dans un certain nombre de cas, mais pas dans tous: parfois, la trace du procédé fait défaut. Pourquoi?

Les textes réglés par des prescriptions différentes des normes étant des œuvres humaines, l'erreur par négligence peut intervenir pendant leur élaboration, touchant une ou plusieurs unités de manière aléatoire. Il s'agit alors d'une "infraction aléatoire". Le statut de ces textes ne pose aucun problème, car la condition de "rigueur de l'exécution" n'est pas contestée en son principe.

Le défaut de systématicité peut intervenir à un ou plusieurs emplacements significatifs du texte. C'est ce que l'on constate dans le poème de Raymond Roussel, *L 'âme de Victor Hugo,* dont le système des rimes comprend une seule infraction, tout à la fin du poème où l'on trouve "Hugo" alors que l'observance de la rime aurait dû forcer l'auteur à mettre un mot ou un nom rimant en "-el" (Roussel). Il s'agit d'une fausse erreur, qui a de toute évidence une valeur expressive. Il s'agit alors d'une "infraction significative". Ici encore, le statut de ces textes ne pose aucun problème, puisque la condition de "rigueur de l'exécution" n'est pas contestée en son principe (elle se trouve même plutôt renforcée, car l'infraction est l'instrument d'un effet de surprise). Lorsque ces infractions à la systématicité sont acceptées, nous avons affaire à ce que l'Oulipo appelle le "clinamen" ou, si l'on préfère, l'assouplissement de la règle

La prédictibilité propre aux règles implique donc la possibilité, stylistiquement féconde, d'infractions à cette prédictibilité.

Par ailleurs, il est évident qu'un défaut de systématicité répété régulièrement devient systématique et cesse dès lors d'être un "défaut".

3.13. Actualisation partielle ou "règles floues"?

L'abondance d'infractions aléatoires à la systématicité pose un problème quant au statut de certains textes: est-il légitime alors de parler de "règles floues"? À notre avis, cela relève d'un abus de langage.

Néanmoins, l'élaboration d'un texte réglé par des prescriptions différen-

tes des normes peut manquer de rigueur. Prenons deux exemples contrastés : la nouvelle *Vulgaires vies* (dans le recueil du même non) de Béatrice Beck et le roman *Le souverain Poncif* de Morgan Sportès. Les deux textes sont composés à partir de clichés existant dans la langue, mais dans le roman de Sportès ces clichés sont souvent liés par des chevilles, alors que la nouvelle de Beck est construite beaucoup plus rigoureusement, les "lieux communs" s'enchaînant sèchement, sans autre ajout que la ponctuation. Bre£ dans les deux cas, le procédé est le même, mais la rigueur de l'exécution diffère, *Le souverain Poncif* comportant de nombreuses unités non marquées distribuées de manière aléatoire (les "chevilles"). Peut-on classer ce dernier parmi les "textes réglés par des prescriptions textuelles systématiques différentes des normes"? L'auteur, dans l'introduction et dans un article publié en annexe au livre, indique clairement que le roman a été construit sciemment à partir de "phrases toutes faites".

La question qui doit être posée est toutefois claire: tel texte en particulier remplit-il, oui ou non, nos critères définitionnels? Autrement dit, possède-t-il une systématicité objectivable selon le principe de la saturation catégorielle, c'est-à-dire dans un type donné d'unités textuelles?

Dans le cas de la nouvelle de Béatrice Beck, la réponse est claire: elle est bien le produit d'une règle et d'un procédé systématique d'écriture dont les traces sont objectivables. Il y a bien une saturation catégorielle à 100% des unités textuelles (les phrases). Il s'agit sans aucun doute d'un texte réglé par des prescriptions textuelles systématiques différentes des normes.

Dans le cas du roman de Morgan Sportès, celui-ci est bien le produit d'une règle (explicitée dans l'annexe au livre) et d'un procédé d'écriture dont les traces sont objectivables. Toutefois, il n'y a pas de saturation catégorielle à 100% des unités textuelles, car toutes les phrases ne sont pas des clichés. Autrement dit il comporte de nombreuses licences. Le *procédé* n'est donc pas véritablement systématique.

C'est un problème difficile que d'établir à partir de quel pourcentage de licences un texte réglé par des prescriptions textuelles systématiques différentes des normes cesse véritablement de l'être. Ceci est l'expression littéraire du paradoxe logique du "tas de sable" (il est difficile d'établir sans arbitraire quelle quantité de grains de sable pose la limite entre ce qui est un tas de sable et ce qui ne l'est pas). Nous pensons donc que l'existence de certains "cas limites", indécidables, est propre aux oeuvres humaines.

Ces exceptions ne remettent pas en cause notre choix de critères. Pourquoi? Parce que l'on peut affirmer *sans aucun arbitraire* qu'une œuvre est bel et bien un texte réglé par des prescriptions différentes des normes, lorsque la condition de rigueur de l'exécution est entièrement remplie. Si celle-ci n'est pas entièrement remplie, on ne peut plus l'affirmer, mais on peut l'admettre avec des réserves (avec des infractions).

Ici, comme nous l'avons déjà dit, la comparaison avec les normes est éclairante: on ne parle pas de normes floues, mais d'erreurs. Il n'y a pas de règles

floues, mais des règles mal ou peu actualisées. La notion de texte réglé par des prescriptions différentes des normes dépend d'une notion générale de convention, et la convention est toujours *contractuelle* et donc *prescriptive.*

3.14. La perceptibilité

Dans tout texte réglé par des prescriptions textuelles systématiques différentes des normes telles que nous le définissons, la règle est toujours la trace intratextuelle, objectivée et objectivable, d'un procédé d'écriture systématique. Cela implique qu'elle reste toujours potentiellement perceptible.

Marc Lapprand, dans *Poétique de l 'Oulipo,* a parlé de règles visibles/ invisibles et explicites/implicites, et des croisements possibles entre ces quatre modalités[6]. Cependant, il nous semble que même une règle "implicite + invisible" n' est invisible que pour ceux qui ignorent le procédé de lecture correspondant (la grille de lecture). Inversement, une règle visible + explicite demande parfois un effort de lecture. Certes, pour un lecteur non prévenu, la règle peut être plus ou moins difficile à percevoir. Non perçue, elle reste néanmoins concrètement actualisée dans le texte et le lecteur finira par l'y reconnaître dès que la grille de lecture adéquate lui sera révélée.

Parmi les règles implicites, quelques-unes seraient-elles plus ou moins perceptibles que d'autres? La perceptibilité dépend de conditionnements culturels (d'une compétence), et donc de facteurs éminemment contingents. Ainsi, les rimes qui sont seulement "pour l'oreille" apparaissent, à la lecture, comme moins perceptibles que les rimes "pour l'oreille et pour l'œil"; pourtant, phonétiquement, il n'y a pas de différence entre les unes et les autres. Ce phénomène vajusqu'à l'illusion de certaines fausses rimes, les "rimes pour l'œil" sans contrepartie phonique, dont Alphonse Allais et Harry Mathews ont fourni des exemples bien connus.

Il existe au moins une règle qui devrait être imperceptible par nature: le cryptogramme. Pourtant, il ne s'agit pas d'une règle imperceptible, mais d'une règle dissimulée.

Par ailleurs dans certains textes cryptogrammatiques, la règle peut être plus ou moins explicitée, plus ou moins exhibée, comme dans *Le Domaine d 'Ana* de Jean Lahougue. Dans ce roman, quelques allusions laissent deviner au lecteur perspicace que les lettres centrales des mots à nombre impair de lettres forment un nouveau texte, lui-même soumis à son tour cette règle cryptogrammatique.

En résumé, toute trace textuelle correctement explicitée par sa grille de lecture devient nécessairement perceptible, du moins si l'on dispose de la compétence et des moyens indispensables pour la percevoir.

Le degré de "perceptibilité" d'un procédé correctement explicité ne peut être que subjectif.

4. QUATRIÈME PARTIE.

4.1. À la recherche d'une différence spécifique

Puisque nous avons analysé l'ensemble de critères retenus pour définir **les** prescriptions textuelles systématiques différentes des normes, nous pouvons naintenant tenter de déterminer quel critère, ou quel ensemble de critères supplémentaires, suffirait à définir enfin les contraintes et les textes à contraintes.

4.2. Quelques exemples réexaminés

Jusqu'à présent, nous avons avancé des exemples de textes réglés par des prescriptions différentes de normes, sans tenter de déterminer si ces prescriptions étaient, oui ou non, des contraintes proprement dites.

Nous avons dit au début de notre travail que certains textes sont perçus *intuitivement* comme des textes à contraintes, d'autres pas, et que nous avions demandé l'avis de divers praticiens et amateurs de contraintes.

Nous réexaminerons, dans cette optique, quelques-uns des exemples avancés jusqu'ici, et nous tenterons de discriminer entre ceux qui sont perçus et ceux qui ne sont pas perçus comme des textes à contraintes.

Cas n° 1. Le sonnet *Les Conquérants* de Hérédia. Après consultation, *il* if *'a pas été unanimement considéré comme un texte à contraintes proprement dit.* Il comporte, plus précisément, une saturation catégorielle assez étendue (métrique, rimes, strophes, forme fixe). Il s'agit d'un procédé très connu, de difficulté moyenne ou faible. La prosodie était autrefois une sorte de *norme particulière* au genre Poésie, il ne s'agirait donc pas d'une convention différente des normes (objection avancée par Jacques Roubaud).

Cas n° 2. Le *sonnet en -yx* de Mallarmé. Après consultation, il a été unanimement reconnu comme un texte à contraintes proprement dit. Il comporte, en plus des règles prosodiques du sonnet, au moins une règle matérielle supplémentaire. Il s'agit d'un procédé probablement unique, de difficulté moyenne ou faible.

Cas n° 3. Le poème de Queneau *Don Évané Marquy,* dont tous les vers sont des anagrammes du titre. Après consultation, il a été unanimement reconnu comme un texte à contraintes proprement dit. Il comporte, plus précisément, une saturation catégorielle qui touche, comme éléments textuels, toutes ses lettres, soumises à une permutation quelconque. Il s'agit d'un procédé assez connu, peu courant s'il est étendu à l'ensemble d'une œuvre, de difficulté moyenne ou faible.

Cas n° 4. Le texte combinatoire de Queneau *Cent mille milliards de poèmes.* Après consultation, il a été unanimement reconnu comme un texte à contraintes proprement dit. Il comporte, plus précisément, une saturation catégo-

rielle qui touche, comme éléments textuels, tous ses 14 vers, soumis à 10 permutations possibles. Il s'agit d'un procédé oublié, de difficulté moyenne ou faible.

Cas n° 5. Le roman lipogrammatique de Perec *La Disparition.* Après consultation, il a été unanimement reconnu comme un texte à contraintes proprement dit. Il comporte, plus précisément, une saturation catégorielle qui touche, comme éléments textuels, toutes les lettres de l'alphabet, soumises à la disparition de l'une d'elles (on peut parler également de restriction de vocabulaire). Il s'agit d'un procédé rare, rare surtout lorsqu'il s'étend à l'ensemble d'une œuvre longue (mais quelques exemples sont connus dès l'Antiquité grecque), de grande difficulté apparente.

Cas n° 6. Les *Fables* d'Ésope ou de La Fontaine. Après consultation, *elles n 'ont pas été unanimement considérées comme des textes à contraintes.* Elles comportent une saturation diffuse de type logique. Le procédé est courant, sa difficulté minime. Le problème se pose au niveau de la restriction sémantico-logique, jugée trop faible pour en être une (objection avancée par Gilles Esposito-Farèse).

Cas n° 7. Le roman *Ulysse* de Joyce, dont la trame suit la trame de *Y Odyssée.* Après consultation, *il n 'apas été unanimement considéré comme un texte à contraintes.* Il comporte une saturation catégorielle à éléments très étendus (les chants de *VOdysée,* les chapitres du roman, les deux trames). Le procédé est peu courant dans la littérature "sérieuse", mais assez courant dans le domaine de la parodie (Comme le *Virgile travesti* de Scarron), sa difficulté est minime. Le problème se pose au niveau de la restriction matérielle, jugée trop faible pour en être une (objection avancée par Gilles Esposito-Farèse).

Cas n° 8. Les *Quatrains* de Mouchette[7]. Après consultation, *ils n 'ontpas été unanimement considérés comme des textes à contraintes.* Ils comportent une saturation catégorielle semblable à celle du *Jabberwocky* de Lewis Carroll, dont elles s'inspirent. Le procédé est assez rare, sa difficulté minime (il est automatiquement généré par ordinateur). Le problème se pose au niveau de la créativité du procédé, qui serait une simple transcription (objection avancée par Léon Robel).

4.3. Enchaînement des analyses suivantes

Ces diverses objections nous ont permis d'identifier des problématiques liées majoritairement aux trois grands critères retenus, que nous allons analyser maintenant dans l'ordre suivant:

Nous examinerons en premier lieu, les problématiques liées au **critère de conventionnalité:** la non observance du principe pragmatique de coopération, l'observance optionnelle, le deuxième seuil de conventionnalité, la rareté des contraintes.

Nous examinerons en deuxième lieu les problématiques liées au critère de systématicité: la restriction, la non observance du principe pragmatique de pertinence, la saturation et l'étendue maximales des contraintes.

Nous examinerons en troisième lieu les problématiques liées au critère d'objectivabilité textuelle: la difficulté et la matérialité des contraintes.

4.4. Conventionnalité et contraintes

Nous avons établi axiomatiquement que tout texte à contraintes, *en tant que texte,* est le résultat d'une convention. Mais une question est restée en suspens, la *contrainte en tant que contrainte,* est-elle une convention? Nous tenterons maintenant de répondre à cette question.

Il est important de rappeler ici la distinction entre, d'une part, le texte à contraintes et, d'autre part, la contrainte comme règle et comme procédé. Une oontrainte-procédé et sa contrainte-règle correspondante peuvent très bien n'être connues que de son seul auteur.- Il s'agira alors d'une contrainte-procédé et d'une contrainte-règle indépendantes. Autrement dit, si elles servent seulement à *faire* le texte et non à nous informer de quelque chose par le moyen du texte, elles ne sont pas une convention *pour le lecteur.*

Nous sommes ici face à un cas limite, mais révélateur: la contrainte implicite connue de son seul auteur. Cela correspond à la violation du principe pragmatique de coopération, celui qui établit le fait même de la convention entre iedestinateur et le destinataire, lorsque ces deux sont des personnes différentes.

Ce type de contrainte, de par sa nature, échappera souvent à l'analyse, notamment si l'auteur utilise des chiffrages mathématiques du type inventé par Diffie et Hellman. Nous appellerons cela la contrainte implicite incalculable. L'on peut soupçonner que certaines œuvres de Jacques Roubaud suivent ce chemin mystérieux

4.5. Seuils de conventionnalité

Toutefois, il est non moins important de souligner que les traces reconnaissables (objectivables) des conventions jamais ne servent "seulement" à faire le texte, car elles fournissait nécessairement des informations, ne serait-ce que par connotation. Ces information ne sont pas indifférentes, et dans le cas des prescriptions autres que les normes, elles sont la plupart du temps le signe distinctif d'un genre textuel. Ainsi, la versification (jusqu'au XIXe siècle au moins) indiquait en principe le genre "Poésie", même si elle pouvait être utilisée dans d'autres buts (refrains de réclame, mnémotechniques scolaires, traités techniques en vers, etc.).

Reprenons l'exemple des *Conquérants* de Hérédia. Ce sonnet est-il un texte à contraintes, oui ou non? Le problème se pose au niveau de ses règles prosodiques (métrique, rime, strophes, forme fixe): Tout en n'étant pas une

norme générale de la langue, la prosodie était autrefois une sorte de *norme particulière* au genre Poésie.

C'est pour cette raison, sans doute, que l'on ressent plutôt comme des textes à contraintes les poèmes versifiés qui, soit ajoutaient d'autres figures systématiques à la prosodie, soit exagéraient certains traits de la prosodie, comme les sonnets en vers d'une ou deux syllabes, comme les vers holorimes, ou bien comme le cas du *sonnet en -yx*. Dans ce texte sans titre de Mallarmé, de la même façon que dans celui de Hérédia, ce qui correspond au niveau des normes peut être établi sans difficulté; ainsi, les accords en genre et en nombre entre substantifs et adjectifs (pour ne garder qu'un seul exemple normatif) se font partout où ils sont possibles: purs ongles, Angoisse lampadophore, rêve vespéral, etc., etc. Tout cela se trouve en deçà d'un *premier seuil de systématicité et de conventionnalité*, que nous avons déjà évoqué. Au delà de ce seuil, de la même façon que dans l'exemple de Hérédia, ce qui correspond au niveau de la forme fixe peut être établi sans difficulté (selon une autre formule rimique du sonnet).

Toutefois, une règle supplémentaire a été suivie: sur quatre désinences, les rimes jouent seulement sur deux sonorités [iks] et [o:R]. Ainsi, les deux rimes des quatrains sont en -ix (ou -yx) et -ore; celles des deux tercets en -or et en -ixe. Ainsi, les rimes masculines deviennent féminines et vice-versa. La curieuse structure de rimes, à alternance de genres, est systématique et conventionnelle, mais d'une conventionnalité restreinte, car on trouverait difficilement beaucoup d'autres exemples de ce procédé.

Tout cela se trouve au delà de ce que nous appellerons un *deuxième seuil de conventionnalité*, qui fait le partage entre ce qui ce qui est particulier à un genre textuel et ce qui est encore plus particulier *au sonnet en -yx*. Il nous semble que cette discrimination peut se faire ici sans ambiguïtés.

Il nous semble donc difficile de contester que le *sonnet en -yx* est un texte à contraintes. Il comporte, plus précisément, une saturation catégorielle qui touche les rimes comme éléments textuels. Il s'agit d'un procédé rare ou unique, de difficulté moyenne ou faible.

4.6. Contraintes et observance optionnelle

Nous avons établi et postulé que la conventionnalité des normes implique une *observance obligatoire générale.* Nous avons ensuite postulé que la conventionnalité des prescriptions différentes des normes peut impliquer, soit une *observance obligatoire circonstancielle* (dans le cas des textes appartenant à des genres littéraires ou non littéraires canoniques), soit une *observance optionnelle* (dans le cas des œuvres uniques, celles qui sont hors genres, et, de manière moins rigoureuse, dans le cas de genres rares).

Si la présence d'une observance optionnelle pouvait être toujours clairement vérifiée, l'on pourrait alors déterminer indubitablement le *deuxième seuil de conventionnalité.*

Malheureusement, il nous semble évident que, sauf dans des cas de textes niques (comme le *sonnet en -yx*) ou dans des cas invérifiables comme la contrainte implicite incalculable, l'on ne peut pas séparer clairement le genre canonique du procédé peu conventionnel, car les œuvres unanimement reconnues comme des textes à contraintes appartiennent souvent à des genres rares, mais toutefois à des genres.

4.7. Rareté

En foit, parler d'une observance optionnelle, revient à dire qu'une contrainte serait un procédé plus rare que les autres, le plus haut degré de rareté étant l'œuvre unique. Faudrait-il, pour cette raison, exclure du domaine des contraintes tous les genres conventionnels ?

C'est bien ce que semble indiquer le fait de refuser à la prosodie classique le rang de véritable contrainte. Comme nous l'avons déjà dit, le problème se pose parce que les règles de la prosodie étaient la principale *convention d'un genre,* celui de la "Poésie" au sens prémodeme du terme. Certes, l'on ne reconnaissait pas cette qualité à tout texte seulement versifié (Aristote avait déjà depuis longtemps affirmé que les traités philosophiques versifiés d'Empédocle n'étaient pas de la "Poésie") et pourtant il n'est pas moins vrai que, jusqu'au milieu du XIXe siècle (avant Whitman, Laforgue, Rimbaud, Kahn) tout poème était, par définition, versifié. Or, à l'époque où elle régnait sans partage, on utilisait néanmoins, pour la décrire, l'expression déjà : "les contraintes du mètre et de la rime".

La prosodie était donc perçue comme un genre admis, mais également comme une variété relativement anormale d'écriture. Pour abonder dans ce sens, 0 fout se rappeler que Milton, dans sa préface au *Paradis perdu* s'insurgeait en plein XVIIe siècle contre le poète qui acceptait d'être "contraint" (*constraint*) par le "pénible et moderne esclavage de la rime".

Voilà donc toute l'ambiguïté du problème, qui se pose aux sources mêmes du tome *contrainte.*

La qualité d'être unique, d'être une innovation absolue, non ternie par usage commun, serait-elle nécessaire pour donner à une contrainte son statut le plus pur? (question de Claudette Oriol-Boyer).

Dans les quelques échantillons qui viennent d'être évoqués, seulement le *sonnet en -yx* peut être considéré (jusqu'à preuve du contraire) comme une œuvre unique. Malheureusement, à moins de connaître de manière exhaustive tous les écrits de toutes les époques, l'affirmation du caractère unique d'une œuvre est incertaine.

Parmi d'autres exemples reconnus incontestablement comme des textes à contraintes, l'anagramme (Cas n° 3) et le lipogramme (Cas n° 5), ne sont-ils pas en fait des genres, ayant derrière eux aussi une longue tradition? Ils ont été moins rares pendant la période hellénistique grecque, ou à l'époque de la Re-

naissance Carolingienne, ou à celle des Grands Rhétoriqueurs, ou au XVII[éme] siècle en Europe (chez les marinistes, les gongorins, les Métaphysiques anglais, etc.), chez des auteurs aux sensibilités littéraires que l'on peut qualifier de baroques ou, plus exactement, de maniéristes.

Par exemple (Cas n° 4), les *Cent Mille Milliards de poèmes* sont loin d'être aussi novateurs que l'on le croit. Giovanni Pozzi a rappelé la longue tradition oubliée des poèmes combinatoires, tradition qui commence au Ve siècle avec l'extraordinaire *Carmen XXV* de Porphyre Optatien (dont un texte a été publié dans le numéro 2 de *Formules),* et qui s'épanouit au X Vile siècle, notamment dans le *Primus Calamus* de Caramuel (dont un texte a été publié dans le premia- numéro de*Formules,* page 132).

Un tel rappel souligne que certains procédés, qui sont actuellement rares ou rarissimes, peuvent être, ailleurs, ou avoir été, à d'autres époques, fréquents. Ainsi, la *cynghanedd,* genre traditionnel gallois (voir l'article de Heatha Williams dans le numéro 2 de *Formules).* Ainsi, de longs textes constitués entièrement de palindromes de syllabes (comme les mots *grimai/maigri),* ou bien des textes constitués entièrement de mots à double entente, peuvent être quasiment inexistants en Occident, tout en faisant partie des genres canoniques *kavya* de la poésie sanskrite.

Il nous semble évident que, sauf dans des cas uniques (comme le *sonnet en -yx*) ou dans des cas invérifiables comme la contrainte implicite incalculable, l'on ne peut pas sépara clairement, d'une part, le genre conventionnel (d'observance obligatoire circonstancielle) et, d'autre part, le procédé peu conventionnel (d'observance optionnelle).

De ce fait, il est trop souvent impossible de détermina de manière incontestable un deuxième seuil de conventionnalité, seul repère qui permettait de faire de l'observance optionnelle la différence spécifique définissant rigoureusement les contraintes et les textes à contraintes.

4.8. Systématicité et restriction

Si le critère de conventionnalité semble insuffisant pour définir les contraintes, celui de systématicité serait-il meilleur? À ce niveau, la systématicité des contraintes semble être d'ordre plus restrictif que les autres règles.

En effet, à propos des *Fables* d'Ésope et de la Fontaine (Cas n°6) et de l'*Ulysse* de Joyce (Cas n° 7), œuvres qui n'ont pas été unanimement reconnues comme des textes à contraintes, le problème se pose au niveau de la restriction sémantico-logique, jugée trop faible pour être une contrainte, et de la restriction de la saturation des traces matérielles, jugée également trop faible.

Toutefois, le caractère "contraignant" ou restrictif ne saurait être retenu comme un critère définitionnel indépendant, attendu qu'il n'est pas spécifique aux contraintes, étant également propre à tous les systèmes, à toutes les normes, et en définitive à tous les choix.

En effet, tout choix est restrictif et tout choix systématique est doublement restrictif.

D'ailleurs, certains procédés "restrictifs" quant à la règle et au procédé d'écriture, peuvent s'avérer plus "amplificateurs" que l'écriture, du point de vue du résultat textuel.

Ainsi, la règle de polyglossie du sonnet *La Neige* de Valéry Larbaud, consiste à changer de langue à chaque mot ou syntagme successifs du poème ("Un ano mas und iam eccoti mit uns again"). Paradoxalement, ce procédé est plus "libre" qu'une écriture qui n'utilise qu'une seule langue.

Prenons un exemple encore plus clair : le roman le *Navire Argo* de Jorifif tente d'épuiser le vocabulaire du Littré. De ce fait, son vocabulaire est plus riche que celui de n' importe quel autre roman contemporain. Il faut se rendre à l'évidence, une telle règle est certes restrictive (l'écrivain doit utiliser tous les mots contenus dans le Littré, mais il ne peut pas en utiliser d'autres), mais, du point de vue du *produit textuel,* elle est moins restrictive que n'importe quel produit de l'écriture "libre".

On pourrait nous objecter que jusqu'à présent nous n'avons pas défini la "contrainte" mais la "règle" au sens le plus général, et que les véritables contraintes devraient être définies comme des règles textuelles plus restrictives que les autres. Or, la contrainte d'utiliser tous les mots du Littré (ou du Robert, etc.) est bien une règle textuelle restrictive quant à la règle et au procédé, mais non quant au produit du procédé.

4.9. Systématicité, liberté, non pertinence

Le véritable problème posé par le prétendu critère de restriction est en fiât le suivant: L'écriture "libre" est-elle un procédé systématique optionnel?

À première vue oui, car il s'agit de choisir systématiquement la liberté des choix stylistiques à chaque instant de l'écriture.

Bien réfléchi, non, car habituellement un tel choix systématique ne se présente pas comme un choix. Mieux réfléchi encore, la liberté des choix stylistiques est en fait une *norme* implicite de l'écrit Ici les contraintes mettent à jour un impensé de l'écriture: l'écriture "libre" n'est pas *un* procédé systématique, il est *le* procédé normal, une règle du discours. L'écriture "libre" est-elle une règle du discours? Oui, car le choix d'utiliser des contraintes, comme nous venons de le dire, ne se présente pas habituellement. En fait, c'est l'existence des contraintes qui peut nous faire prendre conscience que l'écriture "libre" pourrait devenir un choix.

Il est par ailleurs frappant de constater que la règle (systématique) de "tout accepter" ou de "tout est obligatoire", qui est l'exact opposé de "faire des choix successifs", a été utilisée en littérature comme règle (ou comme contrainte?). En effet, c'est le concept même du roman chinois de Ts'ui Pên, tel qui l'a résumé J.L. Borges dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent.*

La liberté des choix stylistiques ne forme pas un système different de l'observance des normes de l'écrit parce que cette liberté se confond avec le principe pragmatique de la pertinence, lequel, sous cet aspect en particulier, peut être exprimé ainsi: *on est censé utiliser aussi peu de conventions que possible.*

C'est sans doute parce que les contraintes violent ces normes fondamentales que le Premier Principe de Roubaud est souvent utilisé dans les textes à contraintes: la métatextualité sert à rendre nécessaire le procédé.

C'est sans doute également parce que la liberté des choix stylistiques est une véritable norme fondamentale de l'écrit que les textes à contraintes ont toujours été perçus comme scandaleux. Il est normal d'écrire "librement" (c'est-à-dire avec aussi peu de convoitions que possible). L'écriture "libre" produit des textes "normaux". Il est "anormal" d'écrire avec des contraintes. L'écriture à contraintes produit des textes "anormaux".

Toutefois, cette anormalité n'est pas spécifique des contraintes: nous avons vu que la fiction viole la règle de véracité du discours, et il serait difficile d'admettre que le genre *fiction* puisse être reconnu comme une contrainte.

4.10. Objectivabilité textuelle et difficulté

Si le critère de systématicité semble insuffisant pour définir les contraintes, celui d'objectivabilité serait-il meilleur?

Sur le plan de l'objectivabilité des contraintes, il y aurait des procédés d'écriture qui seraient "difficiles" ou "faciles", selon le degré de savoir-faire nécessaire pour les exécuter. L'idée de *difficulté* correspond à la signification de "gêne" ou d''obstacle" qui connote le terme dans le langage courant.

La difficulté ou la rareté de la règle ne sont pas des faits immuables : elles varient selon les époques, les habitudes et les individus. Pour une personne cultivée, il est facile d'écrire un texte correct dans sa propre langue, mais il lui est difficile ou impossible d'écrire même une simple phrase dans des langues étrangères. Pour l'illettré, tout texte est difficile à écrire et à lire. Certains métromanes pouvaient parler en alexandrins à tout propos; Perec était capable —nous dit-on— de parler lipogrammatiquement, sans utiliser les mots comportant la lettre "e", etc.

Par ailleurs certains exemples majeurs de textes à contraintes, comme les anagrammes systématiques ou les textes combinatoires, ne peuvent pas être considérés comme des procédés très difficiles.

En fait, le degré de "facilité" ou de "difficulté" d'un procédé ne peut être que subjectif.

Par ailleurs ce critère ne correspond pas au texte à contraintes proprement dit, mais au procédé d'écriture nécessaire pour le faire.

4.11. Objectivabilité et facilité des transcriptions

À propos des *Quatrains* de Mouchette (Cas n°8), textes qui n'ont pas été unanimement reconnus comme des textes à contraintes, le problème se pose au niveau de la facilité du procédé, généré par ordinateur.

Faut-il, dans ce cas, considérer comme définitionnel un "critère de productivité littéraire" ou un "critère de créativité" de la contrainte ? À notre avis non, car le seuil entre le transcriptif et le productif ou entre le créatif et le non créatif ne saurait être établi sans un arbitraire idéologique.

4.12. Objectivabilité et saturation

À propos des *Fables* d'Ésope et de la Fontaine (Cas n°6), textes qui n'ont pas été unanimement reconnus comme des textes à contraintes, le problème ne se pose pas seulement au niveau de la restriction sémantico-logique, jugée trop faible pour être une contrainte, mais également parce qu'un procédé systématique logico-sémantique ne produit qu'une saturation difiiise, dont l'objectivabilité peut sembler difficile à objectiver.

Néanmoins, même si l'on exclut du champ de la contrainte toutes les systématicités à saturation difiiise, les saturations catégorielles, même très saturées, posent toujours le problème, non résolu, de l'établissement d'un deuxième seuil de conventionnalité.

5. CINQUIÈME PARTIE.

Conclusions (ouvertes au débat)

5.1. Constat d'échec

Dans la partie de notre étude consacrée aux normes et aux prescriptions textuelles systématiques différentes des normes, nous avons pu dégager quelques critères définitionnels, des traits dont la présence peut être affirmée ou niée en bloc. Cela permet de définir de manière objective et falsifiable, dans un texte donné, ce qui est et ce qui n'est pas propre aux normes et aux prescriptions différentes des normes.

Par contre, dans la partie consacrée aux contraintes, *nous avons échoué* dans la quête d'une différence spécifique *unique* pouvant définir les contraintes de manière objective et falsifiable. En effet, par rapport aux trois critères retenus, nous n'avons pu dégager clairement aucun trait dont la présence puisse toujours être affirmée ou niée en bloc. Bien au contraire, il nous est apparu que

chacun de ces traits peut seulement être décrit comme étant présent par plus ou par moins, c'est-à-dire par degrés, dont les seuils moyens ne peuvent être déterminés sans arbitraire.

5.2. Nouvelle hypothèse

Il nous semble toutefois que l'on pourrait définir assez précisément les phénomènes liés à la contrainte par un *faisceau* de ces mêmes critères graduels, en disant que *l'on ressentira davantage comme étant des contraintes les règles, procédés et traces dont la conventionnalité sera la plus faible, et dont la systématicité et l 'objectivabilité textuelle seront les plus fortes.*

Ainsi, la **conventionnalité la plus faible** correspondra aux règles, aux procédés et aux traces de procédés dont les conventions seront le moins largement partagées, c'est-à-dire les règles, procédés et traces de procédés les moins communs, les plus rares, voire uniques. Le maximum est atteint ici par la violation du principe pragmatique de coopération dans le cas des contraintes implicites incalculables.

Ainsi, la **systématicité la plus forte** correspondra aux règles, aux procédés et aux traces de procédés qui toucheront la plus grande quantité d'éléments textuels, autant du signifiant que du signifié et/ou de la signification, c'est-à-dire les règles, procédés et traces de procédés les plus saturés et étendus.

Ainsi, **l'objectivabilité textuelle la plus forte** correspondra aux règles, aux procédés et aux traces de procédés qui toucheront les éléments textuels les plus matériels, c'est-à-dire les règles, procédés et traces de procédés qui toucheront aux éléments du signifiant, seront toujours ressentis comme étant davantage contraints que ceux qui toucheront aux éléments du signifié et/ou de la signification.

(à suivre...)

Notes

[1] Voir Raymond Queneau, "Classification des travaux de l'Oulipo", in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle,* Gallimard, 1981, pp. 73-77; Marcel Bénabou, "La règle et la contrainte", in *Pratiques, n°* 39, octobre 1983, pp. 101-106; Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera: ménage* , Stock, 1995. Voir également: Jan Baetens, *L 'éthique de la contrainte,* Leuven, Peeters, 1995 ; Jésus Camarero, "El arquetipo de la constriccion oulipiana" in *Sobre Literatura Potencial,* Universidad del Pais Vasco, 1987, pp. 49-82; ainsi que Christelle Reggiani, *Rhétorique de la contrainte, Georges Perec, l'Oulipo,*Paris, Editions Inter-universitaires, 1999.

[2] Les "péritextes" sont normalement associés à la publication du texte principal: titres, sous-titres, avant-propos, avertissements, préfaces, post-faces, notes, notices, modes d'emploi, quatrièmes de couverture, notices légales d'édition, etc. Les "épitextes" ne sont pas couramment associés à la publication du texte principal: brouillons, notes personnelles, corres-pondance, interviews, etc. Péritextes et épitextes peuvent être groupés sous la dénomination de "paratextes".

[3] Groupe p, *Rhétorique Générale,* Paris, Larousse, 1980.

[4] Marcel Bénabou et Georges Perec, "Le P.A.L.F.", in *Change,* n°14, pp.l 18-130. "S + 7", in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle,* Paris, Gallimard, 1981, pp. 166-170.

[s] Voir note 2.

[‘] Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo,* Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 48-55.

[7]Mouchette, *Quatrains* in CD-audio ISBN: 90-75342-09-8.
Voir également: http://www.mouchette.org/nom/wattlef.html

Milie von Bariter.

Pour une définition potentielle de la contrainte

Dès P*Atlas de littérature potentielle* (Gallimard, 1981 v.), Jacques Roubaud stigmatise dans ses "principes parfois respectés par les travaux oulipiens" une influence possible du signifiant sur le signifié à l'intérieur même de certains textes à contraintes. Plus simplement, la forme conditionne parfois le fond. Ou encore, la structure du texte est le sujet du texte.

Notre thème ici étant de *définir la contrainte,* il semble judicieux de prendre le chemin inverse et que notre sujet influe l'organisation de l'écrit. On peut à l'évidence gloser sur la littérature potentielle de la même manière qu'il est loisible de le faire sur n'importe quel type d'écriture. Cependant, afin de présenter une analyse qui exprime correctement le fond de la question, il convient de donner à la forme de cette définition (dans le cadre de l'Oulipo puis, à sa suite, des autres Ouvroirs d'X Potentielle - Ou-x-Po) un tour hautement ouxpien.

Notre définition de la contrainte se doit d'être elle-même potentielle.

Subdivisons la contrainte d'écriture en deux catégories principales. Le procédé de production peut se baser sur un système transformatif (agissant sur un objet préétabli pour arriver au résultat contraint) ou sur un système productif (c'est alors la contrainte même qui crée le texte).

1. Le système transformatif.

On peut aisément définir les contraintes transformatives, il suffit de se baser sur les études qui ont été faites concernant, entre autres possibles, la résistance des matériaux subissant une contrainte. L'Oulipo, tout comme les autres membres de l'Ou-x-Po suivant son modèle, utilise des procédés mathématiques et scientifiques pour ses démonstrations. Faisons appel à la science pour les analyser.

Un exemple simple: la Littérature Sémio-Définitionnelle, à classer dans les contraintes par allongement. Ce type de contrainte est fréquemment noté **N** (le même symbole est d'ailleurs utilisé pour la compression).

- AL correspond à la longueur de l'allongement,
- L_g est la longueur avant contrainte,
- L est la longueur après contrainte (l'unité est habituellement exprimée en mm, mais on peut très bien dans notre cas traduire par l'unité "lettre").

La loi de Hooke nous donne ceci :
$AL = L - L_g = k.F$

Non seulement la contrainte est parfaitement classée et définie, mais nous découvrons de plus P, qui est la force de l'effort en Newtons !

Nous pouvons même avoir la résistance limite du texte (fin de proportionnalité entre AL et F) :

$R_{ee} = F / S$
S étant la section soumise à l'effort maximum F_e.

Voici donc qu'en cherchant une définition rationnelle et rigoureuse nous avons glané des renseignements inespérés sur l'effort du contraignant et la résistance du contraint. Et bien entendu cette analyse est applicable également pour l'OuPeinPo, l'OuTraPo, etc. en changeant l'unité de mesure.

On sait décrire avec précision la plupart des contraintes exercées sur des objets existants, que ce soit /V(dans l'exemple précédent), f (effort tranchant **qui** peut se traduire dans le lipogramme, la lipocinésie...), M_t (la torsion, transposable pour l'anagramme, le canon gestuel...), etc.

Dans le domaine élastique comme dans un autre (littéraire, pictural, dramatique, historique...) il suffit de trouver l'équivalence la plus juste et de suivre **les** lois pour obtenir des définitions incontestables.

2. Le système productif.

En ce qui concerne la contrainte productive, l'histoire nous montre sou**vent** que l'artiste crée de nouvelles structures afin de détourner la censure. La **censure** devient le moteur de la création et les censures sont innombrables... **C'est** donc le potentiel créatif d'un ouvroir qu'il faudrait établir pour savoir s'il **n'y** a que quelques possibilités de détournement (définissables) ou s'il y en a

une multitude (ce qui entraînerait presqu'autant de nouvelles subdivisions).

Pour établir un potentiel, la procédure consiste la plupart du temps à définir une différence entre deux points. L'équation existe, la différence de potentiel entre x et x' devrait se calculer ainsi :

$V_x - V_{,x} = f \ddot{E}_{x'} . d\hat{i}$

Mais pour ce faire il faudrait connaître certains éléments:

V_x et V_x, sont les potentiels des Ouvroirs x et x',
/ est le chemin de x à x',
Ë est le champ électrique.

Le chemin d'un ouvroir à l'autre semble délicat à mesurer précisément, sans parler du champ électrique... En revanche, on peut exprimer le potentiel en Volt, cela a l'avantage que toutes les formules sont aisément lisibles et qu'il ne reste qu'à en faire le produit :

$V = m^2.kg.s\text{-}^3.A\text{->} = L^2.M.T\text{-}^3.I\text{-}'$

Il faut considérer l'ensemble des éléments de Touvroir, le nombre de membres importe peu pour le calcul, mais il faut récolter les informations suivantes:

L, la longueur en m : l'expression en mètres des tailles additionnées de chaque membre.
M, la masse en kg : le poids des membres.
T, le temps en s : le nombre de secondes nécessaires pour qu'une contrainte s'élabore.
I, l'intensité en A : le nombre d'ampères du groupe.

Il ne faut surtout pas ignorer l'intensité de l'ouvroir : si l'on supprime les ampères du calcul on n'obtient que la puissance (en Watt) et non plus le potentiel (en Volt).

L'ampère correspond à une force égale à$2.10^{\text{'}7}$N, calculée pour un mètre de deux conducteurs distant l'un de l'autre d'un mètre également. On peut s'amuser à placer les membres conducteurs dans une piscine ou en apesanteur dans un caisson mais cela ne devrait pas influer sur l'énergie de création des ouxpiens.

Elle équivaut donc à $2.10^{\text{'}7}$Newton ($N = m.kg.s^{\ 2}$) à condition d'isoler les conducteurs de Touvroir à une distance d'un mètre les uns des autres et de ne

compter que la taille et le poids des seuls conducteurs (supprimer donc de cette sous-opération les membres correspondants, membres honoris causa, cobayes, etc.)

Dans ce cas de figure, A = $2.10'^{7}$,m.kg.s'^{2}

Nous pouvons donc calculer le potentiel ($V=m^{2}.kg.s‘^{3}$. A ') d'un ouvroir, mais à un moment précis (la taille et le poids des membres pouvant changer assez régulièrement avec l'âge et selon l'abondance des repas).

Imaginons un ouvroir x de 15 membres dont 10 conducteurs, posons que Fouxpien moyen ait un poids de 70kg., une taille d'1,70 m, et un temps de réflexion d'une minute (ce sont des mesures arbitraires mais il fallait bien un exemple).

15membres= 255.10^{-1}m
105.10kg
9.102 s

10 conducteurs=l 7 m
7.102 kg
6.102 s

A = 6,61...
V = 141.666,66...

Cet ouvroir x a un voltage avoisinant celui d'une centrale. Son potentiel est bien un nombre fini (quoique pouvant changer), mais difficilement épuisable pendant la minute de réflexion accordée.

Le potentiel créatif d'un ouvroir est à manipuler avec précaution et, même s'il nous a été possible d'en donner une définition précise, il serait infructueux de chercher une liste exhaustive de ses possibilités. A chaque instant, suivant la fatigue, la santé, la digestion, la naissance et la mort des membres, les coordonnées du potentiel évoluent et de nouveaux calculs sont à élaborer.

C'est une quête étemelle, car les voies du potentiel sont innombrables...

Jean-Marie Schaeffer

Qu'est-ce qu'une conduite esthétique ?

Pour être cognitivement intéressante, toute réponse à la question formulée dans le titre me semble devoir se fonder sur trois présupposés : a) les faits qu'indexe le terme "esthétique" relèvent d'une conduite humaine intentionnelle;
b) cette conduite est un fait anthropologique, donc transculturel et transhistorique;
c) elle se compose d'un nombre restreint d'éléments fondamentaux qui tous peuvent être décrits dans les termes de la psychologie humaine commune, en sorte que son analyse ne nécessite pas qu'on postule l'existence d'une faculté mentale spécifique, qui serait le "goût". Je ne fournirai pas ici d'arguments directs en faveur de ces suppositions, qui fonctionneront donc ici comme des postulats plutôt que des hypothèses au sens strict du terme. Mais à supposer que mon analyse soit correcte dans ces grandes lignes, elle devrait renforcer leur crédibilité.

1. État des lieux

Lorsqu'elle naît au XVIII™[6] siècle, l'esthétique philosophique dispose d'entrée de jeu de tous les éléments qui auraient dû lui permettre de penser son objet. D'abord, depuis Baumgarten elle identifie correctement la relation esthétique comme une relation cognitive. Ensuite, de manière exemplaire chez Kant, elle réussit à dégager la spécificité fonctionnelle de la relation cognitive à finalité esthétique, à savoir le fait qu'elle entretient une relation intrinsèque au (dé)plaisir. Enfin, notamment à travers la prise en compte du beau naturel, elle se donne les moyens d'éviter la confusion entre la relation esthétique et la question de l'art (conçu comme "art de faire" et "savoir-faire").

Mais elle souffre aussi d'entrée de jeu d'un handicap qui n'a cessé de contrecarrer son développement ultérieur. Élaborée à l'origine dans un cadre gnoséologique, soit en tant que supplément "aisthétique" à une théorie rationaliste de la connaissance (chez Baumgarten), soit en tant qu'exemplification d'une acuité perceptuelle spécifique (chez Hume qui traite le "goût" comme une exacerbation de la discrimination perceptuelle), l'esthétique philosophique a en

général conçu la relation esthétique comme supplément à une épistémologie fondationnaliste (qu'elle soit rationaliste ou empiriste).

Lorsque ce souci fondationnaliste a été inscrit dans un cadre rationaliste, il a amené beaucoup de philosophes à considérer la relation esthétique soit comme "reste" irrationnel d'une connaissance idéalement rationnelle, soit comme intuition à la fois suprasensible et suprarationnelle. Et bien que tout ce qu'on sache concernant le fonctionnement cognitif de l'homme contredise ce dualisme gnoséologique (conceptuel vs perceptuel, rationnel vs empirique, spirituel vs sensible), les esthéticiens continuent souvent à aborder la question dans ce cadre, et par là même s'échinent à vouloir résoudre un problème qui est inexistant. Par ailleurs, l'importance du modèle de la connaissance sensible fait que lorsque l'esthétique s'intéresse aux arts - et ceci vaut pour la variante empiriste tout autant que pour la variante rationaliste - elle a tendance à privilégier le paradigme visuel. Du même coup, elle ne rend pas justice, par exemple, à l'art verbal, sauf à le ramener métaphoriquement à un art visuel en postulant par exemple que le fonctionnement esthétique du langage est celui de l'"image" poétique.

Un autre défaut récurrent de l'esthétique philosophique est sa réticence à reconnaître pleinement la fonction discriminatoire de la relation de (dé)plaisir dans la relation esthétique. Cet antihédonisme, héritage conjoint du platonisme et de la théologie chrétienne, a abouti à toute une série de tentatives pour échappa- à la reconnaissance du principe de plaisir comme finalité de la conduite esthétique. On a ainsi cru pouvoir s'en passer, soit par le biais du normativisme (Hume), soit en postulant que le plaisir devait être une conséquence du sentiment d'universalité de l'évaluation esthétique (Kant), soit, plus récemment, en n'y voyant qu'un effet adventice de la relation esthétique (Goodman).

Le contexte fondationnaliste combiné au puritanisme antihédoniste explique aussi pourquoi, à la suite de la *Critique de la faculté de juger* de Kant, l'esthétique philosophique a généralement eu tendance à se concentrer sur la question du jugement esthétique. Selon cette façon de voir, la spécificité de la conduite esthétique ne résiderait pas dans la fonctionnalité hédoniste de la relation cognitive mais dans l'exercice de la faculté du goût conçue comme faculté judicatoire. Kant le premier a omis de distinguer clairement entre la question de la conduite esthétique en tant qu'attention cognitive à visée hédoniste et celle de l'évaluation en tant que jugement porté sur les objets qui fonctionnent comme supports de cette attention cognitive.

2. La conduite esthétique.

a) Observée de l'extérieur, la conduite esthétique apparaît comme une séquence comportementale guidée par une visée globale qui lui appartient en propre et qui permet de la distinguer d'autres conduites. Il s'agit d'une conduite intentionnelle, c'est-à-dire qu'elle est finalisée par la représentation d'un but :

c'est ce but qui détermine son caractère propre et qui la rend irréductible à d'autres conduites.

b) La conduite esthétique se réalise à travers une activité Intentionnelle (au sens de John Searle)[1], puisqu'elle est "au sujet de" quelque chose, c'est-à-dire qu'elle est dirigée sur un objet qui constitue son référent. Cet objet, on peut l'appeler "objet esthétique", à condition de noter que la propriété "esthétique" n'est pas une propriété interne de l'objet mais une propriété relationnelle qu'il "acquiert" lorsqu'il est abordé dans une visée esthétique. Au sens strict du terme, il n'existe pas d'objets esthétiques (qu'on pourrait opposer à d'autres types d'objets), mais uniquement une conduite esthétique qui investit des objets et événements quelconques (mondenaturel, objets utilitaires, oeuvres d'art...).

c) L'activité Intentionnelle à travers laquelle se réalise la conduite esthétique relève de la relation cognitive au monde : s'engager dans une conduite esthétique c'est s'adonner à des activités telles qu'écouter des sons, regarder des formes, lire des textes, etc., autant d'activités qui font partie de l'attention accordée au monde. Rien ne justifie donc de définir la conduite esthétique par une relation spécifiquement esthétique qui se distinguerait de la relation cognitive. Seule l'identification abusive (bien qu'inscrite dans l'acte de naissance même de l'esthétique philosophique) de la relation cognitive avec la relation d'investigation scientifique a pu conférer un semblant de cette plausibilité à cette idée. Pour le dire autrement : la prétendue opposition entre la relation cognitive et une relation au monde qui serait spécifiquement esthétique peut se ramener à une distinction entre l'investigation scientifique et la relation cognitive canonique qui définit l'attention au monde coextensive à notre vie éveillée.

d) Dans la relation cognitive nous laissons agir le monde sur nous en tentant d'identifier, de comprendre ou d'interpréter cette action. En reprenant les termes de Searle, on dira que la direction d'ajustement de la relation cognitive va de l'esprit au monde : alors que dans la relation instrumentale nous tentons d'ajuster le monde à nos désirs, dans la relation cognitive nous tentons d'ajuster nos représentations au monde. Cette direction d'ajustement est constitutive de la relation cognitive, c'est-à-dire qu'elle est inscrite dans sa structure fonctionnelle. Elle est donc aussi constitutive de la conduite esthétique. Si cette constatation banale est si rarement faite, c'est là encore parce que la philosophie a tendance à concentrer son analyse de la relation cognitive sur cette conduite hautement réflexive qu'est l'investigation scientifique plutôt que sur les activités cognitives plus modestes, mais aussi plus fondamentales, qui nous permettent de (sur)vivre au jour le jour et de nous orienter dans le monde. Inutile d'ajouter que cette absence de réflexivité, loin d'être un défaut de la mise en oeuvre quotidienne de la relation cognitive, est la condition indispensable de son caractère opératoire : un homme (et un être vivant en général) qui s'obligerait à soumettre ses opérations cognitives du tout venant aux procédures de contrôle réflexif qui norment l'investigation scientifique (ou, pire, qui voudrait les fonder au sens du fondationnalisme philosophique, par exemple en termes de certitude absolue)

ne vivrait pas assez longtemps pour pouvoir assurer la transmission de cet idéal à ses descendants. Concrètement : le fait que, par exemple, la contemplation visuelle du "beau" ne s'inscrive pas dans une visée fondationnaliste ne signifie pas que dans la contemplation esthétique seules comptent les "apparences" et non pas la "réalité", mais tout simplement que la réalité dans laquelle opère la conduite esthétique lorsqu'elle a pour support une activité visuelle est celle de la perception commune et non pas celle de l'investigation scientifique.

e) Bien que la conduite esthétique ait pour support la relation cognitive au monde et ne définisse donc pas de relation propre (qui se distinguerait à la fois de la relation instrumentale, de la relation évaluative et de la relation cognitive), on ne saurait suivre George Dickie lorsqu'il soutient qu'adopter une attitude esthétique face à un objet se réduit au fait d'être attentif à cet objet, de sorte que l'attitude esthétique elle-même ne serait qu'un mythe[2]. Si la conduite esthétique se réalise effectivement à travers une activité Intentionnelle qui relève de la relation cognitive au monde, elle n'en possède pas moins un trait supplémentaire qui permet de la distinguer d'autres conduites se réalisant à travers le même type d'activité Intentionnelle. Ce trait, qui en fait une conduite irréductible, consiste dans sa visée, autrement dit dans l'intention qui nous guide lors de cette activité cognitive : lorsque nous nous engageons dans une conduite esthétique, notre but est que l'activité cognitive à laquelle nous nous adonnons soit, dans son déroulement même, source de plaisir. Cette intention n'est pas nécessairement une intention préalable : il suffit qu'il s'agisse de l'intention en action qui régule notre activité cognitive[3]. Pour le dire en d'autres termes : il y a relation esthétique dès lors que nous nous engageons dans une relation cognitive avec les choses et que la ou les activités cognitives pertinentes sont régulées par l'indice de satisfaction immanent à cette ou à ces activités. L'irréductibilité de la conduite esthétique réside donc dans la fonctionnalité spécifique qu'elle accorde à l'activité cognitive. Ce trait suffit à la distinguer de nos autres conduites qui se réalisent à travers la mise en oeuvre de l'activité cognitive, conduites qui au-delà de leur diversité ont toutes en commun de ne pas mettre en oeuvre l'activité cognitive dans le simple but d'une maximalisation du plaisir induit par cette activité dans et à travers son déroulement. Il va de soi qu'une analyse plus concrète nécessiterait une description préalable de la diversité des buts dans lesquels nous nous adonnons à des activités cognitives, description qui seule permettrait de se faire une image plus précise de ce caractère autotéléologioque qui est celui de l'activité cognitive lorsqu'elle devient le support de la conduite esthétique. (Le fait que l'activité cognitive soit autotéléologique n'implique cependant pas que la conduite esthétique le soit, c'est-à-dire qu'elle ne puisse pas être fonctionnelle dans le cadre d'une visée plus globale, d'ordre existentiel par exemple.[4])

f) Le fait que dans la conduite esthétique la relation cognitive soit régulée par son indice de (dis)satisfaction interne explique sans doute pourquoi nous avons si souvent tendance à croire que le noeud de la problématique esthétique

est constitué par la question du *jugement* esthétique. Il s'agit pourtant d'une erreur de perspective. Elle est due à une analyse fautive du statut de la (dis)satisfaction, c'est-à-dire de *l'appréciation* esthétique (en tant que distincte du*jugement de valeur).* La (dis)satisfaction n'est pas un acte de jugement mais un effet causal de l'activité cognitive : je ne juge pas que je suis satisfait ou dissatisfait, je me borne à en prendre acte, comme je prends acte du fait que les choses sont comme ceci plutôt que comme cela.

Certes, la (dis)satisfàction esthétique est un état mental Intentionnel, puisqu'elle possède un contenu représentationnel et un objet : l'objet est l'oeuvre ou le phénomène naturel sur lequel porte mon attention ; quant au contenu représentationnel, c'est l'ensemble des croyances que j'entretiens concernant cette oeuvre. Autrement dit lorsqu'une oeuvre me procure une satisfaction esthétique, ceci signifie d'abord que je crois qu'elle possède certaines propriétés et ensuite que ces propriétés sont désirables à mes yeux. Lorsque l'oeuvre est insatisfaisante à mes yeux, c'est que les propriétés que je crois qu'elle possède ne m'apparaissent pas comme désirables. En se servant de la notation proposée par Searle pour l'analyse des états Intentionnels, on peut transcrire ces situations sous la forme suivante :

Être satisfeit que (p) Æ croire (p) & désirer (p)
Être dissatisfait que (p) Æ croire(p) & désirer (-■ p)

Si on admet que "croire (p)" vaut comme description abrégée de l'activité cognitive à travers laquelle se réalise la conduite esthétique, on peut en conclure que la (dis)satisfaction esthétique est un état Intentionnel dont une des conditions de satisfaction est qu'il soit causé par une séquence d'actes Intentionnels, en l'occurrence une activité cognitive. Mais le (dé)plaisir est causé par l'activité cognitive uniquement pour autant qu'elle est conjointe à une modalité volitive ("désirer que") logiquement irréductible à elle. En effet, les dispositions volitives sont irréductibles aux croyances : la (dis)satisfaction est validée du fait de la conjonction d'une croyance et d'un désir et non pas du fait de l'implication d'un désir par une croyance. Ceux qui voient dans les propriétés esthétiques ("élégant", "beau", "laid", etc.) des propriétés objectâtes traitent donc la relation de (dis)satisfaction comme si elle était fondée sur une implication liant le désir aux croyances, c'est-à-dire comme si elle avait la forme suivante :

Être satisfait que (p) Æ [croire(p) Æ désirer (p)]
Être (dis)satisfait que (p) Æ [croire(p) Æ désirer (^p)j

Si une croyance donnée impliquait une disposition volitive donnée on pourrait effectivement déduire ou inférer les prédicats esthétiques à partir des prédicats de description objectale. Mais cette thèse est empiriquement fausse, puisque tout le monde peut facilement constater qu'une même croyance (donc un même ensemble de prédicats objectaux) est couramment liée à des désirs différents (voire opposés) selon les personnes. Le fait que je croie qu'un objet

possède telles ou telles propriétés et le fait que j'apprécie positivement ces pro-**priétés** sont deux choses logiquement indépendantes. Ceci explique que deux **personnes** puissent entretenir exactement les mêmes croyances concernant les propriétés non esthétiques d'une oeuvre d'art ou d'un objet naturel, et pourtant **dnoger** quant à leur appréciation positive ou négative de ces propriétés, et donc **de l'oeuvre** ou de l'objet. Bref, l'appréciation esthétique est toujours relative à **une** "sensibilité", même s'il arrive souvent que celle-ci soit partagée par un plus **ou** moins grand nombre de personnes. Autrement dit, le fait qu'il ne saurait y **avoir de** théorie que relativiste de la valeur esthétique n'est pas seulement dû au **fiât que** les goûts sont effectivement divers : même s'il se trouvait par hasard que **tous les** hommes avaient le même goût, les valeurs esthétiques n'en resteraient **pas** moins des valeurs relatives à la sensibilité humaine et ne seraient en rien des propriétés objectales. Pour échapper à cette conclusion "relativiste", pourtant **inscrite** dans sa propre définition de la sphère esthétique, Kant exige que le **jugement** esthétique précède (et légitime) le plaisir ou déplaisir. C'est qu'il n'ac-**cepte** pas que le (dé)plaisir soit causalement irréductible à nos croyances : il **faut** qu'il soit *légitimé* par un acte de jugement plutôt que vécu comme facticité. **Je** pense qu'une telle exigence n'a pas de sens, parce qu'elle traite le (dé)plaisir **comme** s'il pouvait être une conséquence logique d'un acte de jugement : or la **seule** conséquence *logique* qui puisse découler d'un jugement est un autre juge-**ment**

g) Toute satisfaction ou dissatisfaction implique une relation "intéressée" **àFétat** de choses ou à l'objet qui nous plaît ou nous déplaît. Ceci vaut aussi pour **ia** conduite esthétique : si une oeuvre me plaît ou me déplaît, cela présuppose **que** j'entretienne certaines croyances concernant ses propriétés (croyances qui forment le contenu Intentionnel de l'attention que nous lui accordons) et qu'il **me** paraît désirable ou non désirable qu'elle possède ces propriétés. Autrement **dit,** la conduite esthétique est une conduite intéressée.

3. Le jugement esthétique.

a) Afin de situer correctement l'enjeu de la question du jugement esthéti-**que** pour la compréhension des conduites esthétiques, il convient d'abord de distinguer entre l'appréciation, c'est-à-dire l'état Intentionnel causalement induit par l'attention cognitive conjointe à une disposition volitionnelle, et le juge-ment de valeur, c'est-à-dire l'acte Intentionnel qui accorde une valeur donnée à Tobjet sur lequel porte l'attention cognitive. Le jugement esthétique n'est autre chose que ce jugement de valeur qui, fondée sur l'appréciation constitutive de la conduite esthétique, accorde telle ou telle valeur à l'"objet esthétique" construit comme référent de l'activité cognitive. Il ne relève donc pas directement de la conduite esthétique, mais plutôt de la communication interhumaine au sujet de cette conduite. Aussi peut-il y avoir conduite esthétique sans jugement esthéti-**que** : lorsque je contemple une fleur dans une visée esthétique, je me contente en

général de la satisfaction que me procure mon activité de discernement perceptuel, sans ressentir le besoin d'une légitimation judicatoire ; de même, lorsque je regarde un film et qu'il me déplaît, je quitte la salle, c'est-à-dire que je mets fin à ma conduite esthétique, sans pour autant nécessairement exercer un acte réflexif sur cette conduite et les causes de son interruption (je mets fin à une expérience déplaisante, et voilà tout). Je ne prétends pas que la communication interhumaine concernant les conduites esthétiques ne soit pas importante (par exemple pour leur enrichissement), mais uniquement qu'elle n'est pas une de leurs propriétés constitutives.

b) Si la conduite esthétique se définit comme une relation d'attention appréciative et si le jugement esthétique porte sur cette conduite, alors il n'est pas seulement (comme tout jugement de valeur) un jugement relatifà un intérêt, mais encore il ne saurait être que relatif à un intérêt subjectif puisqu'il porte sur la qualité d'une expérience personnelle, en l'occurrence sur l'indice de (dis)satisfàction induit par une activité cognitive. Il est du même coup irréfutable, même s'il peut à tout moment être aboli par une nouvelle conduite esthétique portant sur le même objet mais associée à un indice de satisiàction différent (tout le monde a déjà fait l'expérience de changements de goût de ce type). Je ne crois donc pas qu'on puisse opposer l'expression de préférences subjectives au jugement esthétique en disant que ce dernier prétend légitimement à une validité intersubjective au moins hypothétique en ce qu'il se veut fondé sur une argumentation légitimante. Je peux fort bien justifia- mon juganent esthétique, mais je ne peux le faire qu'au nom du caractère (dé)plaisant de *mon* activité cognitive exercée sur l'oeuvre ou l'objet en litige, c'est-à-dire au nom d'un état Intentionnel qui ne peut être que subjectif) puisqu'il est l'effet causal d'une expérience mentale qui ne saurait être que la mienne. C'est parce que le jugement esthétique trouve sa légitimité dans la qualité de cette expérience qu'il ne saurait être que subjectif) fût-il partagé par l'humanité entière.

c) Pourtant le jugement esthétique donne lieu à des propositions qui apparemment prédiquent des propriétés objectales : " C'est une oeuvre puissante", "Voyez l'élégance de ces lignes", "Le choix des couleurs est harmonieux", etc. Santayana a proposé d'expliqua cette différence entre la grammaire de surface (proposition descriptive) et la grammaire profonde (proposition expressive) des jugements esthétiques en termes d'objectivation du plaisir[5]. Gérard Genette a repris cette analyse en montrant de manière concluante que cette objectivation passe par le tourniquet des propriétés esthétiques. En effet, ces propriétés esthétiques, telles la puissance, l'élégance, l'harmonie, etc., bien qu'elles se présentent comme des propriétés descriptives sont en lait *déjà* des termes appréciateurs, en l'occurrence valorisés positivement (d'autres propriétés esthétiques sont évidonment valorisées négativement). Donc, loin de légitima l'appréciation, ils ne font que l'exprimer.[6]

d) Cette objectivation n'est pas une spécificité des jugements esthétiques: c'est un trait qu'ils partagent avec tous les jugemoits de valeur. On peut en effet

définir le jugement de valeur par la transmutation d'une proposition expressive en proposition descriptive. Tout jugement de valeur exprime une relation intéressée entre un individu ou une collectivité et un objet, état du monde, etc. ; mais cette expression d'un état psychologique prend la forme judicatrice de l'attribution d'un prédicat de valeur (donc d'un terme valorisant) à l'objet valorisé. Tout jugement de valeur repose donc sur la transmutation d'un prédicat relationnel en prédicat objectai. Mais si toutes les valeurs sont relatives, elles ne sont pas toutes subjectives, puisque l'intérêt qu'elles expriment n'est pas nécessairement celui d'un individu dans sa singularité. La subjectivité du jugement esthétique est due à son fondement : la qualité d'une expérience mentale plutôt que, comme c'est le cas dans le jugement de valeur moral, une prescription posée comme norme supraindividuelle.[7]

e) Dans le domaine de l'appréciation de la nature, personne ne s'offusque de ce caractère subjectif du jugement esthétique. En revanche, dans le domaine des oeuvres d'art, la thèse subjectiviste n'a trouvé que peu de défenseurs. Je ne m'étendrai pas ici sur ceux qui la refusent en se bornant à mettre en garde contre les conséquences néfastes qu'elle risquerait d'entraîner : relativisme des valeurs, absence de critères transindividuels, etc. Cette position qui n'est pas sans rappeler le célèbre "Il ne faut pas désespérer Billancourt", n'a aucune valeur argumentative. Quant à ceux qui soutiennent que la thèse est fausse et que l'on peut fort bien émettre des jugements esthétiques à validité transsubjective, ils confondent en général le jugement esthétique avec d'autres types de jugement qu'on peut porter sur des oeuvres d'art. Les oeuvres d'art peuvent en effet être jugées aux nom de critères divers et dans le cadre de procédures évalutives diverses. Il faut notamment distinguer entre le jugement esthétique et le jugement de réussite opérai. Formuler un jugement sur la réussite ou l'échec d'une oeuvre en tant qu'artefact humain revient à formuler un jugement *téléologique*, qui en tant que tel (Kant l'a établi on ne saurait plus clairement) est distinct du jugement esthétique, puisqu'il ne juge pas l'oeuvre au nom de mon expérience mais au nom de son (in)adéquation à ses propres fins. Le jugement téléologique, s'il est évaluatif, n'est pas un jugement de valeur au sens défini ci-dessus. Il n'exprime pas l'intérêt qui lie celui qui juge à l'objet jugé : je peux formuler un jugement d'adéquation téléologique concernant un artefact sans porter le moindre intérêt à sa réussite ou à son échec. Les jugements d'adéquation téléologique, qu'ils mesurent la conformité d'un produit à la causalité Intentionnelle dont nous supposons qu'il est le résultat, ou son exemplification d'un savoir-faire dans le cadre duquel il veut s'inscrire, ou encore son adéquation fonctionnelle, sont en réalité des jugements objectaux, des jugements descriptifs au sens courant du terme. Décider si un pianistejoue correctement une sonate, si un chanteur pose sa voix à la hauteur prescrite, si un peintre maîtrise la perspective ou la technique de la peinture à l'huile, si un poète applique correctement les règles de la versification, etc. donne lieu à des jugements qui ne sont pas davantage une affaire d'appréciation subjective ou de prescription collective que ne l'est l'éva-

luation de la fiabilité d'un moteur ou de la fonctionnalité d'un outil. Savoir si une oeuvre est ou n'est pas conforme à une finalité donnée est une question d'évaluation factuelle et non pas d'évaluation valorisante (même si dans bien des cas cette évaluation factuelle est très difficile, voire impossible, étant donné la difficulté de décider quelle est la finalité à laquelle elle "veut" être conforme). La valorisation en tant qu'expression d'un intérêt n'intervient qu'à partir du moment où je me demande si la finalité Intentionnelle présupposée est désirable. Mais dans ce cas je sors du domaine dujugement d'adéquation téléologique, et donc aussi dujugement de réussite opérale.

f) Le fait que le jugement esthétique ait un fondement irréductiblement subjectif n'implique pas que la conduite esthétique soit "irrationnelle". Mais sa rationalité n'est pas celle dujugement esthétique (chacun a son goût et le mauvais goût n'est jamais que le goût de l'autre), c'est celle de l'attention cognitive. Rendre justice à une oeuvre c'est d'abord et avant tout lui accorder l'attention juste, activité qui relève du discernement et non pas dujugement de valeur.

Notes

[1] Au sujet de la distinction (et des relations) entre l'Intentionalité comme relation de renvoi et l'intention comme but, voir John R. Searle, *L 'Intentionalité. Essai de philosophie des étais mentaux,* trad. fr. Editions de Minuit, 1985, p. 17. Pour une discussion plus détaillée de la question, je me permets de renvoyer à Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Gallimard, 1996, p. 65-77.

[2] Geoige Dickie, "Le mythe de l'attitude esthétique" (1964) trad. fr. dans Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 115-134.

[3] Au sujet de la distinction entre intention préalable et intention en action, voir Searle, op. cit., p. 107 sqq.

[4] Voir Schaeffer, op. cit., p. 135-137.

[5] George Santayana, *The Sense of Beauty: Being the Outlines ofAesthetic Theory* (1896), M.I.T. Press, 1988, p. 33-35.

[6] Gérard Genette, "Laclé de Sancho", *Poétique n° 101*,1995, p. 3-22.

[7] Je concède volontiers que cette analyse de la distinction entre relativisme et subjectivisme, importante notamment pour comprendre la différence logique entre le jugement moral et le jugement esthétique, manque de netteté et de précision. Mais je reste convaincu que c'est dans cette voie qu'il convient de s'engager si on veut y voir clair.

A PROPOS DE LA CONTRAINTE

Philippe Bootz

~~TEXTE~~S A CONTRAINTES

Cet article propose quelques pistes qui s'inscrivent dans une réflexion aon encore totalement aboutie sur la position du signe textuel dans une œuvre Ettéraire. Ma pratique d'auteur qui s'étend sur un quart de siècle et m'a fait taaverser le vers libre, la poésie visuelle, les installations de poèmes-lieux, la poésie programmée sans ordinateur puis la poésie sur ordinateur, m'a peu à peu frit prendre conscience des limites d'une approche sémiotique du texte. Ce débat **a** été très largement initié au sein de la revue de littérature sur ordinateur *alire,* notamment en confrontation avec les conceptions de Tibor Papp, et ce depuis les années 90'. Constatant par ailleurs que les réflexions et opinions de lecteurs ou observateurs, souvent très épidermiques, sur un sujet aussi sensible que la poésie sur ordinateur ne rejoignaient nullement la compréhension que j'en avais, j ' ai proposé à partir de 1996 un modèle systémique qui appréhende Foeuvre littéraire informatique sans s'appuyer sur la notion de texte. Ce modèle a permis de dégager un certain nombre de caractéristiques de ces œuvres. Il s'étoffe aujourd'hui au point qu'il m'arrive de soutenir que, dans certains cas très précis, la littérature n'est pas affeire de texte, plus exactement que l'analyse littéraire gagnerait en objectivité et compréhension à estimer que la sémiotique est une science fort utile mais qui possède ses limites, comme toute science. Il s'avère que la notion de contrainte peut être un excellent moyen pour appréhender, justement, les limitations du fait sémiotique. C'est pourquoi, bien que la réflexion reste à creuser et les opinions à étayer, j 'ai pris le parti de vous proposer quelques éléments de réflexion en ce sens. Je n'irai pas jusqu'au bout de Fentreprise**,** à la fois par manque de place et de temps, et cet article pourra sembler constitué pour bonne part d'affirmations gratuites car non démontrées, affirmations qui ne tirent pas non plus toutes les conclusions qu'elles devraient. Par exemple la notion de contrainte sémiotique est critiquée, mais aucune notion extra-sémiotique équivalente n'est proposée. En fait il faut concevoir cet article comme une entrée en matière «mûrement réfléchie » et non comme un résultat. Effectivement, il semblerait qu'on puisse proposa˙ un équivalait extra-sémiotique à la notion de contrainte, mais le modèle demande à être développé.

J'ai bien conscience qu'un article de quelques pages ne peut suffire à présenta- les arguments qui m'orientent vers de telles pensées, ni à exposer les démonstrations des propriétés avancées. Cet article est davantage une introduction à une problématique, il sera nécessaire d'entrer ultérieurement dans plus de détails. Par ailleurs les sémioticiens trouveront peut-être le propos déplacé, reposant sur une mésinterprétation du fait sémiotique. Après tout je ne suis; pas spécialiste du domaine, loin s'en faut. Mais même si cette réflexion n'a d'autre conséquence que de les amener à s'exprimer et clarifier des conceptions, son but serait atteint: faire progresser la compréhension. Je serais donc déçu qu'on la lise comme un pamphlet, même si elle remet en cause une notion très solidement établie: celle du texte.

Le signe textuel

Il est habituel, parlant d'un texte, de distinguer sa « surface phénoménale» de ce qui ferait sa véritable nature de texte. C'est par cette distinction, et en définissant en première instance le texte par son pôle phénoménal, directement accessible, que Barthes [1975, p. 370] entame son article *texte* dans l'Encyclopaedia Universalis: "Qu'est-ce qu'un texte, pour l'opinion courante? C'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique". Remarquons tout de suite que cette définition reste dans le domaine linguistique. On peut toutefois l'extrapoler sans trop de difficulté à un domaine sémiotique de façon à prendre en compte des œuvres telles que textes spatialistes, visuels, sonores, animés....

Cette définition repose sur le concept de signe dont Barthes [1975, p. 371] nous rappelle « qu'il est un concept historique, un artefact analytique (et même idéologique) ». Un signe étant par essence une entité abstraite, une telle hypothèse fondatrice exclut toute prise en compte de la matérialité du support textuel. Elle suppose une séparation idéale entre le message et le medium. Le défaut majeur d'une telle prémisse est qu'elle n'est pas discutable à l'intérieur de la théorie qu'elle permet de développer, ne serait-ce que par l'axiome d'indécidabilité qui semble s'appliquer à toute théorie. Mais partons pour l'instant d'une telle hypothèse, afin de préciser quelques points de vocabulaire qui seront utilisés dans la discussion.

Assimilant le texte à un signe, qui sera dorénavant dénommé signe textuel[2], il convient de distinguer son plan de l'expression (dans le sens de Hjelmslev), de celui de son contenu. Il semble naturel de voir dans cette «surface phénoménale » ce qui relève du plan de l'expression. Eco distingue également très clairement, dans *Lector in fabula,* la surface de l'expression d'un texte narratif dénommée aussi «manifestation linéaire du texte» [Eco, 1979, p. 90], de son côté interprétable et actualisable, qu' on peut appréhender comme le contenu du texte. La surface phénoménale serait quelque chose de l'ordre de la coquille,

consisterait en ce qui, dans le texte, serait transmissible, au sens de Shannon, alors que sa face interprétable, son contenu, serait ouverte, de Tordre du programme, de la pratique, du processus, ferait intervenir le lecteur de façon active, dans une interactivité cognitive forte: “un texte n’est pas autre chose que la stratégie qui constitue l’univers de ses interprétations[3] - sinon légitimes, du moins légitimables” [Eco, 1979, p. 74]. Ce sont les propriétés de ce plan du contenu du texte qu’explore inlassablement, de livre en livre, Umberto Eco. On peut concevoir l’interprétation au sens de Peirce comme l’exécution du programme qui donne accès à l’objet dénoté par l’expression du signe. Cette face active, intervenant dans la construction dynamique du sens, est la seule qualifiée de “texte” quand, implicitement, on envisage celui-ci comme “à lire” ou “écrit”. Elle correspond au contenu du signe textuel.

Convenons d’appeler p-texte la phase phénoménale du texte, et L-texte celle de son contenu. Les deux faces sont de nature très différente: le p-texte est de l’ordre de« l’objet », même si cet objet est abstrait, c’est-à-dire qu’il est doté de propriétés intemporelles dont une structure. Alors que le L-texte est de Tordre du processus, il n’a de réalité qu’en fonctionnement, c’est comme cela que je comprends la sémiosis illimitée de Peirce. L’interprétation est un processus et, comme tout processus, n’a de sens qu’en cours de fonctionnement. Comme tout processus également, ce fonctionnement produit un résultat qui est, chez Peirce, l’interprétant Final, et dans le modèle que je propose le texte-lu qui sera présenté plus loin.

Sans s’étendre outre mesure sur le sujet, notons que le signe textuel ainsi perçu présente des analogies avec la conception de l’organisation d’un système ouvert. Un tel système possède en effet une auto-organisation qui le fait apparaître comme une entité autonome, tout comme le p-texte, mais, à la différence d’une conception structuraliste de l’organisation, cette auto-organisation est en Élit une réorganisation permanente finalisée. Le L-texte peut être perçu de cette Éiçon et la fonction sémiotique présente alors une analogie forte avec la dialogique systémique qui fait apparaître ce dernier tour à tour comme une identité ou une entité composée.

Contraintes et conception ontologique du texte

Considérant le signe textuel comme un matériau, je définirai[4] une contrainte comme une *manipulation* contrôlée, réglée et finalisée appliquée sur ce matériau. Une telle manipulation peut porter sur chaque face du signe, étant évident que toute manipulation sur une face modifie l’autre puisque les deux faces du signe sont liées par la fonction sémiotique.

Cette définition de nature procédurale, et non structurelle, suppose l’intervention d’un sujet agissant qui ne soit pas une simple stratégie textuelle. Elle n’implique donc pas le Lecteur Modèle ou l’Auteur Modèle du L-texte tels que tes conçoit U. Eco [1979]. Elle se rapproche de la notion de “contrainte tex-

tuelle" telle que la définissent Bemardo Schiavetta et Jan Baetens [1999] qui semble s'opposer, au dire de ces auteurs, et je suis d'accord avec eux, à la notion de "texte à contraintes". Il est utile de réfléchir quelques instants au contenu et présupposés des diverses approches, étant bien entendu que la réflexion, pour les uns comme pour les autres, n'en est qu'à ses débuts[5]. C'est d'ailleurs un des intérêts de l'épopée littéraire: elle suscite de nombreux débuts mais jamais de fin.

La définition proposée par Schiavetta et Baetens du texte à contraintes comme "résultat objectivé et objectivable de deux contraintes textuelles complémentaires, contrainte de lecture et contrainte d'écriture" contient trois éléments.

Le premier rend indéniablement possible, dans une étape prochaine de la réflexion, une définition de la contrainte qui serait compatible avec les deux conceptions littéraires qui s'expriment à travers leur article et le mien et qui semblent contradictoires. Cet élément médiateur des deux approches est la définition du texte à contraintes *à partir* des contraintes de lecture et d'écriture. D'autres éléments communs existent, comme par exemple la distinction qu'ils opèrent entre "textes à contraintes du signifiant" et "textes à contraintes du signifié" qui peut être considérée comme équivalente à la distinction entre les manipulations p-textuelles et les manipulations L-textuelles que je propose un peu plus loin.

Le second élément constitue une première divergence, mais minime. Elle repose sur les termes «objectivé» et «objectivable». Ces termes ne sont pas définis précisément, et je les ai compris comme liés, de façon quasi-structuraliste, à une propriété structurelle du texte. Ce "résultat" serait tout à la fois "objectivé" au niveau phénoménal par une composante de structure du p-texte[6], et "objectivable" au niveau cognitif du L-texte par une instruction de lecture et/ou d'écriture associée à cette structure. Une telle formulation oflre, là encore, une passerelle entre les deux conceptions. Néanmoins elle repose sur ce que j'appelle la conception "ontologique" du texte qui constitue le troisième élément, implicite celui-là, de la définition proposée par ces auteurs. Avant de discuter de ce dernier élément, disons que dans certains cas très précis, la sémiotique ne semble pas constituer un éclairage satisfaisant sur l'œuvre. Sans entrer dans le détail de la discussion, qui déborde très largement le cadre de cet article, indiquons que la solution que je préconise consiste à élargir la notion de signe textuel à celle de système et de s'attacher notamment aux caractéristiques de fonctionnement et d'organisation de ce système textuel. II semble alors, mais la réflexion à ce sujet est en cours, que le comportement du signe textuel peut être considéré comme une perception tronquée de l'organisation du système textuel.

Le dernier élément, le plus rédhibitoire, concerne donc la conception ontologique sur laquelle semble reposer toute définition sémiotique, notamment celle du texte lorsque Schiavetta et Baetens le désignait comme "un objet concret, fixé". La conception ontologique suppose que le signe textuel est "le

même pour tous", qu'il constitue un *donné*. Ce "même" ne fait bien sûr référence qu'à la face p-textuelle, au plan de l'expression, traditionnellement considérée comme passive dans la conception du signe. Il ne s'agit pas du L-texte, seule face généralement considérée comme «le texte», et qui «une fois séparé de son émetteur (ainsi que de l'intention de l'émetteur) et des circonstances concrètes de son émission (et donc de son référent entendu), flotte (pour ainsi dire) dans le vide potentiellement infini d'interprétations possibles». [Eco, 1990, p. 8]. En somme la conception ontologique considère que le texte est perçu par tous de la même façon mais que chacun peut s'en faire une idée différente. La conception que je propose considère que le texte est *accessible* à tous de la même façon, mais que chacun peut le percevoir de façon différente, ce qui revient à dire que des lecteurs différents peuvent voir des textes différents. La différence est ramenée jusqu'au niveau p-textuel, et n'est pas limitée au niveau L-textuel. Il ne s'agit pas ici d'une plus grande liberté de lecture, mais simplement de la prise en compte de la dépendance au modèle global, pour chaque lecteur, des types sémiotiques intervenant dans la perception. Encore une fois, cette dépendance ne produit de résultat non-ontologique que dans les cas où ces types ne sont pas d'origine culturelle profondément ancrée.

La conception ontologique, qui fait du signe textuel un «être en soi» qui n'a même plus besoin, aujourd'hui, d'avoir été créé ni même d'être créé (je pense plus spécifiquement à un texte potentiel calculable par un générateur automatique informatique) présuppose que le p-texte est (ou «serait» dans le cas d'un p-texte potentiel) le même pour tous les lecteurs d'une part, et qu'il est, pour un lecteur donné, indépendant du médium dans lequel il se trouve implanté.

On peut également dire, comme corollaire à ces deux hypothèses, qu'elle suppose une indépendance entre la perception du plan de l'expression, qui serait la même pour tous et pour toute actualisation matérielle de ce p-texte, et le traitement cognitif du L-texte, qui lui serait susceptible de varier d'une lecture à l'autre. Or la psychologie cognitive[7] tend à montrer qu'il n'en est rien, que perception et cognition sont intimement liées dans toute activité cognito-perceptive, ce qui fait dire au Groupe p [1992, p. 80] que la notion d'objet est un construit culturel. Cela ne signifie pas que la conception ontologique du texte, sur laquelle s'appuie U. Eco et la quasi-totalité de la sémiotique du texte, soit à *rejeter*, cela signifie simplement qu'elle possède *certainement*, finalement comme toute théorie, un domaine de validité qu'il convient de cerner et au-delà duquel il convient de proposer une approche autre. J'ai pour ma part [Bootz, 1996, 1999] commencé à proposer un modèle fonctionnel permettant de décrire certaines caractéristiques des œuvres programmées sur ordinateur (œuvres dites procédurales) qui ne s'appuie pas sur le signe textuel et supporte tout à fait une relativité de celui-ci. Une théorie littéraire qui fait l'économie de la conception ontologique du texte en quelque sorte[8]. Qui permet de traiter des propriétés de l'œuvre, quel que soit le p-texte qu'y découvrent ceux qui la manipulent.

Il n'est pas question de traiter ici de ce modèle, néanmoins il est nécessaire de présenter en quelques lignes les points d'entrée pertinents pour une telle analyse.

Le modèle, ayant évacué le signe textuel comme fondement de l'approche théorique, décrit le fonctionnement du processus de communication complet entre l'auteur et le lecteur. Cette approche est à la fois communicationnelle et systémique.

L'approche communicationnelle permet de donner corps à une approche fonctionnelle et ouvre le débat en taisant intervenir des instances extra-textuelles qui interviennent dans la construction du sens et même la constitution socio-culturelle du "texte" (texte-à-voir définit ci-après) et qui ne sont pas pris en compte par la sémiotique qui reste fondée sur leur élimination du modèle théorique. Ces éléments sont des acteurs socio-culturels, et notamment le "contrôleur du canal" pour reprendre une expression de Robert Escarpit [1976]. Les modèles communicationnels contemporains [Wîllet, 1992], [Mucchielli, 1995], [Mucchielli et ail, 1998] utilisent une approche duale constituée d'un modèle du fonctionnement psychologique interne des acteurs, et un modèle externe décrivant les actions et processus de communication exercés par ces acteurs dans le système considéré. Le modèle dual est accès sur la genèse du sens. Il accorde notamment une grande importance aux éléments de métacommunication, qui se rapprochent des composantes contextuelles appréhendées par la sémiotique. Comme on le voit, un tel modèle n'a plus rien à voir avec le modèle de Shannon sur lequel s'appuie encore trop souvent la sémiotique pour rejeter l'approche communicationnelle. La relation entre une telle approche et la sémiotique du Groupe p [1992] montre qu'à l'évidence il y a plus de complémentarité que de divergences entre les deux analyses.

L'approche communicationnelle s'avère notamment performante dans les cas de figure où l'approche sémiotique échoue. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle a été inventée. Il peut être curieux de considérer qu'une approche sémiotique puisse échouer, et pourtant considérer que toute théorie a un domaine de validité limité, ce qui ne lui permet pas de traita- / *'intégralité* du champ qu'elle se propose d'étudia, fait partie des grandes leçons d'humilité que la physique nous a enseignées. Une approche sémiotique s'avère insuffisante, dans tous les cas où le signe textuel accessible au lecteur ne présente pas de caractéristique ontologique, c'est-à-dire lorsque deux lecteurs différents pacoivent deux p-textes différents. Une analyse sémiotique reste possible dans chaque cas de lecture, mais les résultats qu'elle tirera dans un cas ne saont pas vrais dans l'autre: elle a padu son caractère prédictif elle ne permet plus d'accompagna un lecteur dans sa lecture. Les modèles et conceptions qu'elle développe ne permettent plus alors d'avoir accès au cœur du fonctionnement de l'œuvre, mais seulement à des aspects périphériques.

La conception ontologique du texte semble ainsi échoua dans deux circonstances. Dans le cas des œuvres procédurales d'une part, c'est-à-dire de cer-

taines œuvres littéraires programmées et lues sur ordinateur, et, temporairement peut-être, pour celles pour lesquelles les modalités de lecture prévues par l'œuvre restent incompatibles avec celles possibles à notre époque[9]. Deux œuvres majeures sont concernées: le *Coup de dés* de Mallarmé, et les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau. Ces deux œuvres sont considérées comme des textes à contraintes, que l'on parle, dans la terminologie proposée par B. Schiavetta et J.Baetens de «contraintes textuelles» ou de «textes à contraintes». On voit bien dès lors que la notion de contrainte se trouve au cœur de la problématique ontologique du texte.

Le modèle communicationnel échappe au postulat ontologique en s'appuyant sur un modèle psychologique de la réception. Il s'agit d'une approche tout à fait différente de celle de Jauss [1974], fondateur de l'esthétique de la réception, qui s'appuie sur la conception ontologique du texte. Le modèle du fonctionnement interne du lecteur repose sur les résultats accumulés depuis plus de vingt ans par la psychologie cognitive et qui a donné corps à plusieurs modèles. Le plus abouti semble être celui proposé par Ericsson et Kintch [1995] qui présente la lecture comme une activité experte. Le résultat fondamental obtenu par la psychologie cognitive est que perception et cognition ne sont pas indépendantes mais que la cognition *précède* la perception, bien que ce soit de façon inconsciente. Le perçu dépend des attentes que l'on pose sur le monde extérieur, attentes qui dépendent elles-mêmes de l'appris, du modèle global que se feit du monde l'individu. Dès lors, un certain nombre de conditions doivent être remplies pour qu'un objet donné, présenté ci-dessous et dénommé texte-à-voir dans le modèle, puisse être perçu par tous comme support du même p-texte, c'est-à-dire que tous les lecteurs perçoivent le même p-texte dans ce texte-à-voir, condition sur laquelle repose la conception ontologique du texte. Line des situations, évidente, dans laquelle la conception ontologique fonctionne, est celle pour laquelle les mécanismes sémiosiques culturels donnant accès au plan de l'expression l'emportent. Il s'agit de la quasi-totalité des œuvres, toutes celles qui s'inscrivent dans l'horizon d'attente actuelle. Monsieur de La Fontaine peut dormir tranquille, personne ne contestera le caractère ontologique de ses Êibles. Mais les choses se compliquent dès lors que les mécanismes culturels entrent en compétition avec des mécanismes appris.

Une des principales caractéristiques du fonctionnement psychologique, est qu'une lecture peut avoir lieu même dans cette situation, bien que son résultat sera très éloigné de celui qu'aura un lecteur lorsque l'œuvre en question sera intégrée. C'est pourquoi le modèle proposé s'appuie sur quatre objets textuels qui ne constituent pas des signes textuels et sur lesquels ne peut s'exercer aucune analyse sémiotique.

Le plus important d'entre eux est le texte-à-voir, qui correspond à l'objet physique accessible aux sens du lecteur durant la lecture, objet investi d'une attente particulière de sa part: la présence d'un message. Ainsi un livre sur une étagère n'est pas un texte-à-voir, ce livre ouvert en vue d'une lecture est un

texte-à-voir, ce même livre feuilleté en vue d'un autre but que la lecture (pour en
apprécier les illustrations, la typographie...) ne constitue pas non plus un texte-à-voir. Le texte-à-voir est donc un objet phénoménal (matériel ou immatériel) qui correspond à peu près, dans la formulation que Lyotard [1985] donne du modèle de Jakobson, au support du message. La différence essentielle avec un modèle sémiotique est que ce message n'est pas donné mais virtuel. C'est la lecture qui va peu à peu le construire. Ce message est bien un signe textuel, mais le modèle admet que ce signe est différent pour chacun. Il est un construit et non un donné, un point d'aboutissement et non une prémisse. C'est pourquoi l'analyse sémiotique ne vient dans le modèle qu'à l'issue de l'analyse communicationnelle.

Le second objet textuel pris en compte correspond à l'ensemble des éléments matériels réalisés par l'auteur. Cet ensemble est dénommé textes-auteur. Il peut s'agir du texte-à-voir précédait, dans le cas de livres d'artistes par exemples, mais la plupart du temps le texte-à-voir est construit à partir du textes-auteur et en est très différent, dans son langage et sa structure. Le textes-auteur correspond au manuscrit, notes et corrections de l'auteur dans le cas d'un livre, au programme source et données dans le cas d'une œuvre programmée. La particularité de ce modèle est donc de prendre en compte, dès le départ, une autonomie des objets textuels relatifs à la lecture de ceux relatifs à l'écriture. Cette autonomie peut même alla jusqu'à l'indépendance, proposition inacceptable dans une conception ontologique qui recherche une convergence des deux, dans un rapport causal, le texte-à-voir devant être la conséquence du textes-auteur.

Ces deux objets phénoménaux, accessibles à tout observateur, sont complétés par deux objets cognitifs: le texte-lu et le texte-écrit. Le texte-lu est l'image mentale que le lecteur se fait de l'ensemble du processus de communication. Elle contient notamment des éléments de représentation du signe textuel virtuel perçu dans le texte-à-voir mais n'est pas réduit à ces derniers. Contrairement à la sémiotique, le modèle démontre qu'une interprétation indépendante ne peut être extraite du texte-lu. En clair toute lecture est contextuelle, et il n'existe pas plus d'image autonome d'un texte qu' il n' existe de texte autonome. Le modèle est cohérent sur ce point. Ici aussi, lorsque la conception ontologique s'applique, le contexte et la métacommunication ont une influence faible, de sorte que le texte-lu peut être, en première approximation, considéré comme construit à partir du seul signe textuel perçu, et alors contenu, dans le texte-à-voir (ce n'est plus un texte virtuel mais un texte culturellement actualisé dans le cas où la conception ontologique s'applique). Le modèle rejoint alors la théorie de l'interprétation sémiotique. Mais chacun sait par expérience, qu'il peut, dans tout résultat de lecture, repérer une influence d'éléments extérieurs au texte qu'il lit (anciennes lectures, situation dans laquelle a lieu cette lecture, etc). Le texte-lu prend ces éléments en compte.

Le texte-écrit est le pendant côté auteur du texte-lu. Il s'agit de la représentation mentale que l'auteur se fait de l'œuvre. Cette représentation interfère

avec celle qu'il a de l'ensemble de sa démarche et de ses aspirations. Le modèle prouve que ce texte-écrit n'est pas totalement accessible à partir du textes-auteur.

L'expérience montre que la prise en compte des phénomènes psychologiques à la lecture permet de créer des situations dans lesquelles auteur et lecteur ne perçoivent pas le même p-texte dans un texte-à-voir donné. C'est le second résultat important du modèle: l'influence des manipulations cognitives permet de réaliser des objets qui n'ont ni le même contenu, ni la même signification pour les uns et les autres. C'est là une situation paradoxale: l'auteur, limité comme tout un chacun par son modèle global, peut fabriquer un textes-auteur qui réalise, pour un lecteur doté d'un autre horizon, un autre projet que son texte-écrit. Autrement dit, tout se passe comme si le textes-auteur, trahissant en partie le projet de son auteur, était une œuvre sans auteur. Les *Cent mille milliards de poèmes* me semblait entrer dans ce cas, mais revenons-en pour l'heure à une réflexion préliminaire purement interne au signe textuel.

La contrainte comme manipulation textuelle.

Il a été proposé ci-dessus de définir la contrainte comme une manipulation textuelle. Il convient alors de distinguer les manipulations p-textuelles des manipulations L-textuelles, même si, fonction sémiotique oblige, toute manipulation sur un plan du signe modifie également l'autre plan. La distinction va s'opérer sur la commande et le contrôle: la contrainte est une manipulation contrôlée, réglée, finalisée visant à transforma le signe textuel sur lequel elle s'applique. Une contrainte est donc toujours à visée intertextuelle. Elle se distingue en cela des utilisations, qui sont des manipulations non finalisées ou non réglées, et des manipulations aléatoires qui sont non contrôlées. P-texte et L-texte étant de natures différentes, leur contrôle ne passe pas par les mêmes méthodes.

Le p-texte est sujet à manipulations phénoménales. Il possède, en effet, un caractère que l'on pourrait qualifia de plus «conaet» que le L-texte: il est repérable et transmissible. Il ne faudrait toutefois pas le confondre avec le texte-à-voir, qui en est le véritable support concret C'est ainsi qu'on ne peut extraire un p-texte d'un texte-à-voir qu'en utilisant un véritable programme de reconnaissance de formes, ce qui revient déjà à utilisa des procédures sémiosiques au niveau de la perception. Le sens seul manque au p-texte. Il est donc parfaitement accessible et manipulable par un robot lecteur, pour reprendre une expression de Boris Vian. Tout le monde utilise un tel robot: il s'agit par exemple d'un système constitué d'un scanner, d'un ordinateur et d'un logiciel de reconnaissance de caractères. Le robot-lecteur le plus simple et le plus universel concernant l'écrit est tout simplement la photocopieuse. Ces deux robot-lecteurs réalisent la manipulation p-textuelle la plus simple qui soit: transposa le p-texte d'un texte-à-voir à un autre. Une telle manipulation ne constitue pas encore une contrainte.

Si le p-texte est sujet à manipulation phénoménale, le L-texte, lui, est sujet à programmation. Je ne parle pas de programmation informatique, mais de programmation de lectures. C 'est en ce sens que le texte (en fait le L-texte) peut être considéré comme une série d'instructions qui guident entre autres le remplissage cognitif chez le lecteur de l'immense volant de non-dit dans le p-texte. Au niveau du L-texte, purement cognitif le texte se joue en termes stratégiques entre deux individus: un auteur physique et un lecteur physique.

Les propositions de l'OULIPO fourmillent d'exemples de contraintes qui jouent tantôt sur le p-texte, tantôt sur le L-texte. Ainsi, la méthode S + 7 est une manipulation phénoménale du p-texte, ce que je nommerai une manipulation p-textuelle, qui transforme un texte en un autre. Le mode d'emploi de e de Jacques Roubaud est une programmation du L-texte qui n'augmente pas la taille du p-texte. En revanche c' est bien une contrainte qui transforme un ordre de lecture (composante du L-texte) imposé par la séquentialité de l'édition en un ordre autre. Une propriété tout à fait générale distinguant les deux types de manipulations, et donc de contraintes, est de constater que les manipulations p-textuelles s'appliquent sur le matériau à lire, alors que les manipulations L-textuelles jouent sur les modalités de lecture de ce matériau. En littérature informatique, les générateurs automatiques entrent dans le cadre des contraintes p-textuelles, alors que les hypertextes entrent dans celui des contraintes L-textuelles. On considère souvent, à la suite de l'OULIPO, que les deux sont équivalents pour les signes textuels écrits dans un livre, étant entendu qu'une manipulation de lecture sur un matériau existant revient à prendre en compte un matériau virtuel constitué par le réarragement programmé du matériau initial. C 'est notamment la position de Queneau qui postule une équivalence entre cent mille milliards de p-textes différents et un p-texte géré par un programme de lecture L-textuel de cent mille milliards de combinaisons. Une telle conception est alléchante mais peut être infirmée par la prise en compte des caractéristiques sémiotiques des types qui sous-tendent la perception du p-texte dans les deux cas. En clair, les versions papier ou informatiques de l'œuvre peuvent être équivalentes pour certains lecteurs et pas pour d'autres.

Une autre différence entre les deux manipulations apparaît à la lecture. Il est plus aisé de la déterminer en s'appuyant sur le mode d'emploi de £ d'une part, exemple typique d'une manipulation L-textuelle, et sur les manipulations combinatoires p-textuelles d'autre part, par exemple celle des moules qui consiste à compléter des phrases à trous. La différence essentielle entre les deux types de manipulations porte sur les relations entre le local et le global. Dans une contrainte p-textuelle, le lecteur n'a accès qu'à une localité du p-texte, mais aucun programme spécifique de lecture ne s'applique sur cette localité, le L-texte, comme le dit Eco [1979, p. 25] à propos des textes narratifs, se présente comme "l'expansion d'un sémème", ce qui est le programme de lecture minimal de tout texte. En revanche, dans une manipulation L-textuelle, le lecteur peut avoir accès à la totalité du matériau du p-texte, constatant ainsi son carac-

tère clos. En revanche, le programme de lecture qui lui est proposé peut nécessiter une durée de réalisation qui excède la vie humaine, créant alors un infini littéraire similaire à l'infini mathématique. En effet, de Zénon d'Elée à Cantor, l'infini mathématique est appréhendé par des processus (ou fonctions) possédant une infinité d'étapes, c'est à dire réalisables en un temps infini, agissant dans un espace défini, éventuellement borné. C'est bien le cas du signe textuel soumis à contrainte L-textuelle: celle-ci met en jeu un processus "biologiquement de durée infinie" d'exploration d'un matériau d'extension p-textuelle finie. Remarquons que les cent mille milliards de poèmes correspondent, dans la version papier, à un texte à contraintes L-textuelles, alors que la vision qu'en a Queneau, et qui est réalisée de façon plus fidèle par une programmation informatique de l'œuvre[10], est une contrainte p-textuelle.

Dans le cas des manipulations L-textuelles, le p-texte constitue la base de donnée sur laquelle agit le programme de lecture. La manipulation revient à ordonner le matériau p-textuel. La *structure* manipulée est alors une composante dynamique, elle n'appartient pas au plan de l'expression mais à celui du contenu. Cela n'empêche pas les blocs p-textuels réorganisés de posséder leur propre structure "statique", p-textuelle locale. L'objet réalisé par un tel programme n'est pas un objet phénoménal, ce n'est pas, en clair, un nouveau texte, mais un Interprétant Final (au sens de Peirce), une nouvelle représentation textuelle, une nouvelle image mentale, ce que je nomme un texte-lu et qui ne constitue pas un signe. Toutes les images mentales réalisées par ce programme sont indépendantes mais cohérentes entre elles, de sorte que l'infini littéraire n'est pas, heureusement, un infini de lecture et qu'il ne nuit pas à cette lecture. Son intérêt réside d'une part dans la métacommunication du lecteur à l'œuvre, que cette contrainte a bouleversée, et la réflexion sur la position de l'auteur qu'elle a suscitée, et d'autre part dans son rapport avec les structures de base en littérature informatique programmée, dont on peut considérer qu'elles correspondent à des contraintes qui sont, pour le lecteur, de nature p-textuelle et, pour l'auteur, de nature L-textuelle.

Conclusion et ouverture.

Certes ces définitions ne forment qu'une approche préliminaire. Elle a permis toutefois de survoler un certain nombre de problématiques importantes. L'étape suivante consiste à prendre en compte le mixage possible entre p-texte et L-texte, labilité certainement incompatible avec la conception du signe. Cette prise ne compte nécessite de développer le modèle psychologique, et d'ouvrir la question du sens en analysant notamment la relation qu'établit le lecteur entre ses actions et la cognition dans la genèse du sens. Ce n'est qu'à cette étape que pourra être abordée la question actuelle, mais à peine ébauchée ici à propos de Queneau: pourquoi, dans certaines œuvres littéraire à contraintes, les contraintes *ne sont elles pas* perçues comme identiques par l'auteur et certains lecteurs,

que sont ces œuvres et pourquoi ne sont-elles pas réductibles à des "textes à contraintes" ?

Bibliographie

- Barthes, R. (1975), 'Texte (théorie du)", *Encyclopaedia Universalis,* Paris, vol. 22, éd. 1990, pp. 370-374.
- Bootz, Ph. (1990). "Notes", *alire* 3, livret papier, pp. 11 -13.
-Bootz, Ph. (1996). "Un modèle fonctionnel de textes procéduraux", *Les Cahiers du CIRCAV,* n° 8, pp. 191-216.
- Bootz, Ph. (1999). "The Functional Point of View: New Artistic Forms forProgrammed Literaiy Works", *Leonardo,* vol. 32.4, pp. 307-316.
-Eco, U. (1979). *Lector in fabula,* Bompiani, Milan; trad. fr. 1985, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur,* Grasset, Paris (Le livre de poche biblio/ essais).
-Eco, U. (1990), *ILimiti Dell' Interpretazione,* Bompiani, Milan; trad. fr. 1992, *Les Limites de l 'Interprétation,* Grasset, Paris (Le livre de poche biblio/essais).
- Ericsson, K. A., Kintsch, W. (1995), "Long-Term Working Memory", *Psychologicalreview,* vol. 102, nb 2., pp. 211-245.
- Escarpit, R. (1976), *Théorie générale de l 'information et de la communication,* Hachette, Paris (Classiques).
- Groupe m (coll). (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image,* Le Seuil, Paris (la couleur des idées).
-Jauss, H. R. (1974), *Literaturgeschichte als Provokation,* Verlag, Francfort; trad. fr. Cl. Maillard, 1978, *Pour une esthétique de la réception,* Gallimard, Paris (nrf).
- Lyotard, J.F. (1985), "Présentation", *Les immatériaux, album,* Centre Georges Pompidou, pp. 16-21.
-Mucchielli, A. (1995), *Les sciences de l 'information et de la communication,* Hachette, Paris (Les fondamentaux).
-Mucchielli, A., Corbalan, J.A., Ferrandez, V. (1998), *Théorie des processus de la communication,* Armand Colin, Paris (Nouvelles méthodes d'étude des communications).
-Schiavetta, B., Baetens, J. (1999), "Définir et classifier les contraintes", sur le site de *Formules* consacré à ce numéro.
-Papp,T. (1990). "Littérature sur ordinateur. Enregistrement, restitution", *alire* 3, livret papier, pp. 5-10.
- Willet, G. (dir.). (1992), *La communication modélisée. Une introduction aux concepts, aux modèles et aux théories,* Editions du Renouveau Pédagogique Inc, Ottawa.

Notes

[1] Voir notamment [Papp, 1990] et [Bootz, 1990],

[2] L'usage du terme "texte" est tellement multiple que ce mot est trop ambigu pour une utilisation précise. Je l'évite donc au maximum.

[3] Peirce conçoit l'interprétation comme un processus ne nécessitant pas un interprète physique. La relation entre cet aspect demanderait un plus grand développement, tout comme sa relation à l'interactivité.

[4] II se peut que cette définition ne soit que temporaire. La réflexion reste ouverte.

[5] NDLR : Le texte auquel Philippe Bootz fait référence dans son article, est une version déjà ancienne de l'article «Définir la contrainte ?» qui paraît dans ce numéro.

[6] Ce que renforce la définition préalable donnée par Schiavetta: «la locution texte à contraintes désigne les aspects spatiaux du texte, conçu comme un objet concret, fixé.»

[7] voir en particulier [Willet, 1992, p. 200 ss].

[8] II semblerait, mais là encore la démonstration n'est pas achevée, que le domaine d'application de cette théorie déborde le champ des œuvres programmées sur ordinateur, et qu'elle permette d'assimiler le système textuel au signe textuel dans les cas où la conception ontologique du texte s'applique. Elle correspondrait ainsi à une extension de la théorie littéraire, redonnant la théorie classique dans les cas classiques, tout comme la mécanique quantique se réduit à la mécanique newtonienne dans le domaine de validité de cette dernière.

[9] Cela correspond, dans la théorie de Jauss, aux œuvres qui outrepasse l'horizon d'attente de ses lecteurs.

[10] La version la plus fidèle que je connaisse est celle programmée par Tibor Papp pour alirel, et non la version récente éditée par Gallimard qui entretient la confusion entre les deux types de contraintes par une métacommunication visuelle appuyée à des fins certainement idéologiques: l'infini oulipien se vend bien.

Jeanne Vandepol

L'acontrainte

Mais que penser d'un livre comme celui de Bernard Colin, *Perpétuel* voyez *Physique*, sorti sans trop d'indications quant à la figure de son auteur ou l'ambition de son écriture[1] ? Que penser de ces textes, superbes sans exception, du point de vue précisément de l'écriture sous contrainte, qu'ils sollicitent très fort, tout en le défiant et le décourageant à plus d'un titre? N'allons pas plus loin que les premières lignes, elles situent tout de suite les vrais enjeux:

«Si une bille en choquant contre une autre met en mouvement le corps choqué, c 'est par une loi de la physique ou par la volonté de Dieu et son action immédiate, se méfier de vous, de soi, sans savoir dit des choses vraies et des fausses qu'il croit vraies, n 'a pas de preuve, et même des choses connues de tout le monde, au moment de les dire a oublié qu 'elles sontfausses, affirme avec force, et c 'est comme si elles avaient changé, miracle ici, de sens, qu 'il n'y a pas de doute sur la certitude, chose vraie quelques minutes, proclamation est vraie, est sûre, ainsi pour la langue, et ensuite revenant, effaçant, ce n 'est plus le jeu, dit qu 'il n'y a plus de règles (...)»

Cette éruption verbale, convient-il de l'écarter comme *Vautre* de l'écriture à contraintes, au même titre que, par exemple, la parole automatique des surréalistes, le monologue intérieur du romancier à prétention psychologique ou les saccades illuminées de quelque art-brutiste? Pareille solution est séduisante: son avantage serait incontestablement de régler le problème une fois pour toutes; *Formules,* comme toutes choses sérieuses, se doterait ainsi de son Enfer où soigneusement cacher toute production indésirable. Cependant, telle est la *force* qui se dégage du texte de Bernard Colin -dont les thèmes souvent sublimes, culturellement très surchargés, tels que Dieu ou le diable, semblent autant l'inévitable résultat que la très compréhensible condition sine qua non- que *Perpétuel* voyez *Physique* pose à la notion de contrainte des questions impossibles à passer sous silence, et qui risquent d'obliger à revoir bien des certitudes trop vite, trop facilement admises.

N'essayons surtout pas de tricher: une prose à l'instar de celle de Bernard Colin n'est pas *récupérable* dans les termes conventionnels de l'écriture sous contrainte. Toutefois, cette prose n'apparaît en aucune façon comme un travail

débridé ou relâché: surveillée à l'extrême, au millimètre près, elle semble traversée, agitée, bouleversée par des règles tout autres que celles regroupées habituellement sous la notion de contrainte.

A faire la synthèse des diverses définitions circulant au sujet de la contrainte, trois idées majeures reviennent constamment[2]. Elles n'ont pas pour autant même valeur ni même statut.

Les deux premières pourraient encore être jugées anecdotiques: elles ont trait, d'une part, à la *primauté de la poésie* (malgré toutes les précautions oratoires du monde, la prose paraît toujours moins apte que le dire poétique à recevoir la contrainte et moins encore à l'afficher, pour la bonne raison que la poésie permettrait mieux de chasser les parasites qui gênent tellement la mise en oeuvre ou la perception d'une règle), et, d'autre part, à la *précellence des registres formels* de la contrainte (la structuration des paramètres sémantiques ou narratifs, par exemple, semble bien plus difficile à s'effectuer que le réglage des propriétés typiquement poétiques, si elle ne se réduit pas à l'articulation du seul lexique, champ ambigu par excellence puisqu'encore laigement fonction du substrat formel des mots).

La troisième idée, plus fondamentale sans doute et qui présuppose d'ailleurs les deux autres, concerne la vision de la contrainte comme *logarithme*, c'est-à-dire comme programme abstrait susceptible de se concrétiser sans perte majeure dans un texte qui l'exemplifie plus encore qu'il ne l'illustre. C'est, bref l'idée - exacte peut-être mais non pas incontestable - qu'aucun texte au fond ne vaut les virtualités de la règle qui l'engendre[3].

Que la prose de Bernard Colin enfreigne - ou excède, dans une perspective moins orthodoxe- pareille vision logarithmique de la contrainte, ne doit guère être souligné: on y cherchera en vain le protocole minutieusement réglé ayant permis, par l'application de ses divers principes et sous-principes, de déboucher sur un texte comme *Perpétuel* voyez *Physique*, si rétif à toute structure trop dominante. Et pourtant un livre pareil est à mille lieues du n'importe quoi, il en est même l'exact contraire.

Visiblement, le problème d'analyse, pour peu qu'on s'obstine à maintenir les interrogations relatives à la contrainte, naît ici de l'objet que se donne le labeur de l'hyperconstruction. Bernard Colin se désintéresse de toute formule quantifiable, dirait-on, pour se colleter plutôt à des structures autrement difficiles, non pas à observer, mais à transcrire sous forme de règles. C'est d'abord le cas du *rythme*, dont les arcanes ne se limitent guère au décompte syllabique d'une quelconque prosodie. C'est le cas ensuite de la *phrase* ou plus exactement de la *phrase en prose*, dont les sauts dépassent de partout les jeux iso- ou homosyntaxiques auxquels on a trop souvent circonscrit l'intervention de la contrainte en la matière, ce qui signifie évidemment une piètre caricature des possibilités enfouies dans l'art de la prose[4].

Le livre de Bernard Colin impose-t-il alors une *nouvelle* forme de contrainte? Amène-t-il à *élargir* le concept de contrainte à ces domaines jusqu'ici

moins arpentés que sont la prose, le sens, le rythme? Pour diverses raisons, la réponse affirmative à ces interrogations ne pourra ici suffire, car *Perpétuel* voyez *Physique* lait plus: il touche à la contrainte même, c'est-à-dire à la façon dont la contrainte est d'habitude envisagée - façon qui explique, entre autres choses, l'explosion récente du comique et de l'écriture combinatoire[5].

Mettant en cause la conception logarithmique («scientifique»?) de la contrainte, est-ce à une régression obscurantiste que l'on se condamne? En pratique, l'exemple de Bernard Colin montre que la qualité du texte n'en sort pas nécessairement perdante. Sur le plan théorique, néanmoins, la chose est moins sûre: le danger existe qu'on ouvre toutes grandes les portes à ce qui mérite en effet d'être combattu et critiqué.

Pour sortir de l'impasse, le mieux est sans doute de très bien lire ce type de production, surtout au niveau microstylistique de la phrase. Dans le cas de Bernard Colin, cela reviendrait à mettre en valeur l'exploitation très concertée de la syntaxe «à tremplin», qui déçoit sans cesse les attentes du lecteur (dans une analyse ayant fait date[6], Jean Ricardou a bien montré comment le lecteur, à partir des premiers mots d'une phrase arrive à en imaginer déjà la probable fin) sans pour autant tomber dans le piège redoutable du cadavre exquis (en l'occurrence, c'est la gestion méticuleuse des champs lexicaux qui préserve le texte de pareille dérive), tout comme cela devrait revenir aussi à insister sur son refus d'une seule musique (la prose hachée de Bernard Colin n'a rien à voir avec la segmentation quasi métronomique d'un Céline, plus abrupte peut-être mais finalement plus rassurante aussi).

La prise au sérieux d*e Perpétuel* voyez *Physique* dans *Formules* est capitale, car ce geste permet d'inclure dans les préoccupations de cette revue des oeuvres très différentes de ses goûts et canons habituels, des oeuvres à première vue libérées de toute contrainte mais rédigées quand même selon l'esthétique hyperconstruite du style cicéronien[7] que les Anciens déclaraient «fini»: dans une prose pareille, il n'y a rien à *ajouter* ni à *retrancher*, rien non plus à *substituer*, rien enfin à *déplacer*[8].

Il est impératif de le souligner: une structure analogue, impossible à modifier mais irréductible à quelque règle ou ensemble de règles strictes (programmables si l'on veut), se trouve aux antipodes des notions de jeu et d'écriture combinatoire qui dominent de nos jours les réflexions pratiques et théoriques sur la contrainte. Certes, l'approche contemporaine de la contrainte est incomparablement plus productrice, quantitativement parlant, que l'écriture anachronique d'un Bernard Colin. Mais la valeur de cette avalanche de produits ludico-multipliables est-elle la même que celle de certaines modestes proses, contraintes à leur façon?

Reste à savoir si l'antagonisme des deux types est aussi radicale que l'insinue, fort tendanciellement, le présent article. Peut-être un rapprochement pourrait-il s'ébaucher par une meilleure prise en charge de la part d*'incohérence* présente (mais ne faudrait-il pas dire: *active*?) dans chaque texte, tout

hyperconstruit qu'il soit? L'intérêt *de Perpétuel* voyez *Physique* serait alors de s'attaquer de front à ce problème de l'incohérence, en essayant de voir jusqu'où peut aller la dislocation sans que le texte tombe dans l'incongru ou le coq-à-l'âne. L'*acontrainte,* pour utiliser un mauvais néologisme inspiré d'un méchant tic des années 60, pourrait désigner ce genre d'écriture que les amateurs de la contrainte ne devraient plus ignorer en tant que tel.

Quoi qu'il en soit, un examen plus fouillé de ce genre de difficultés ne sera pas seulement utile pour l'examen de l'oeuvre de Bénard Colin même. Des auteurs comme Michel Falempin[9], Pierre Beigounioux, François Bon[10], ou encore Renaud Camus (qui répète n'avoir souvent pas de plus haute ambition que d'écrire quelques pages de «prose française»), gagneraient à être lus sous l'angle de la contrainte phrastique défendue en ces pages. Il n'est même pas sûr que ce point de vue ne permette de revisiter un jour le domaine abhorré du vers libre. S'il est vrai que rien n'est plus difficile que le vers libre, comme l'a dit toujours Borges, gageons déjà qu'il y a là nouvelle matière à contrainte.

Notes

[1] Paris, Ivréa, 1996. Une liste des ouvrages du même auteur apprend que Bernard Colin avait publié dix livres depuis 1960. Mais *Perpétuel* voyez *Physique* est-il un nouvel opus, ou au contraire une sorte d'anthologie? Rien ne permet de mesurer avec précision la place de ce texte. Cela fait partie de son charme, évidemment, et quoi qu'on en dise, ce vide aide vigoureusement à *lire* le texte.

[2] Nous nous appuyons ici surtout sur les diverses prises de position de l'Oulipo, qui fait autorité en la matière.

[3] Précisons d'emblée que sur ce point la position «officielle» de *Formules* est retorse, qui insiste, mais sans être aussi explicite qu'il faudrait, sur la nécessaire plus-value esthétique de la réalisation de la contrainte.

[4] Même si la contrainte peut fort bien, et souvent de manière admirable, agencer les phrases d'un texte entier selon de tels principes, comme le montrent encore certaines analyses proposées par Pascale Casanova dans son *Beckett l 'abstracteur*, présenté naguère par Michel Gauthier dans *Formules.*

[5] Pour s'en convaincre, prière de visiter les pages Web de l'Oulipo, largement placées sous la tutelle du jeu et de *Yars combinatoria.* Spécifions tout de suite, afin d'éviter tout malentendu, que le projet «infini» du Livre lancé par Bemardo Schiavetta nous paraît tout à fait étranger à la mécanique comico-combinatoire sévissant dans plusieurs travaux de ce site.

[6] «Le dispositif osiriaque», in *Nouveaux problèmes du roman,* Paris, Seuil, 1978.

[7] II est bien sûr de permis de penser également à Tacite ou à d'autres écrivains.

[8] On aura reconnu dans ces quatre termes les quatre opérations cardinales de la rhétorique du Groupe p.

[9] Voir déjà notre notice, «Vérités du détour», dans le premier numéro de *Formules.*

[10] Voir notre article «Mot: travail, adjectif: bon (notes sur le style de *Temps machine)*», in *Esperienze letterarie,* vol. 21, n° 1, pp. 27-36, et l'analyse de Dominique Viart, «Imposer son abyme (l'écriture de François Bon)», in *Giallu,* n° 1, 1993.

Benjamin Desgraves

La contrainte-prose. Sur quelques phrases d'Ernst Junger
(Réponse à Jeanne Vandepol)

La conviction de Jeanne Vandepol, qui est une conviction forte, pourrait se résumer ainsi : "que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style"[1]. Formulée ainsi, sous telle terrible tutelle, la thèse n'admet plus la moindre réplique: la prose (celle de Colin, mais il est sûr qu'elle sert ici de prétexte seulement, non d'exemple absolu), est incontestablement, à l'instar de la poésie, une manière d'écrit sous contrainte, pour peu bien sûr qu'elle cesse de "couler" imperturbablement, dressant sous l'oeil du lecteur des aspérités ou des cassures conduisant vers l'idée de protocole, de procédé, bref de programme d'écriture. Colin, en ce sens, devrait être, sinon publié, du moins défendu en les colonnes de cette revue.

Mon propos ici n'est pas de montrer que cette thèse est contestable (j'y reviendrai peut-être un jour), il est plutôt d'analyser plus avant le problème épineux des rapports entre écriture à contrainte et écriture en prose. Ce faisant, j'espère évidemment redéfinir l'interrogation et l'embarras qui sont nés du livre de Colin, pour aboutir à une approche différente de cette inquiétante *prose à contrainte sans contrainte.*

Afin de permettre une première clarification du problème, il importe de distinguer soigneusement entre les deux acceptions, l'une technique et l'autre un peu moins, des concepts de prose et de poésie. En effet, sous cette opposition binaire il est possible de comprendre à la fois l'opposition mesurable du discours *versifié* (poésie) et *non versifié* (prose) et celle plus vague mais non tout à fait imperceptible du discours *littéraire* (Poésie avec grand P, la majuscule n'ayant ici d'autre fonction que discriminatoire) et du discours *non littéraire* (Prose). L'une et l'autre de ces acceptions peuvent être mises enjeu dans une analyse, toutes les deux sont légitimes. Les difficultés commencent lorsque s'opère un glissement d'un sens à l'autre, ce qui, historiquement parlant, est le cas de la phrase citée de Stéphane Mallarmé, auteur à contraintes contemporain de cette crise du vers qui a vu s'effacer justement les limites du discours versifié et non versifié. Dit autrement: avec le passage de la *poésie* à la *Poésie* et de la *prose* à la *Prose,* certaines poésies sclérosées par la tradition deviennent Prose, alors que certaines proses magnifiées par l'effort du style deviennent Poésie;

quelles que soient du reste les mille et une possibilités intermédiaires ouvertes par l'abandon du critère technique de la versification.

Toutefois, pareille mutation ne suffit pas pour que la prose faite avec soin, c'est-à-dire devenue Poésie, puisse être considérée pour autant comme un vrai texte à contrainte, à moins de donner au mont "contrainte" un sens si flou qu'il se trouve vidé de tout sens et surtout de tout enjeu. C'est, à mon sens, l'erreur fondamentale commise par Jeanne Vandepol dans sa défense de Colin. Puisqu'elle ne donne aucun exemple de contrainte active, implicitement ou explicitement, dans *Perpétuel* voyez *physique*, elle assimile, dans un raccourci obscurantiste, discours littéraire en général à discours sous contrainte en particulier.

Un doute reste, pourtant. Car une chose est d'observer qu'un problème a été mal posé, et autre chose est de décréter que le problème en question n'existe pas. Il convient dès lors, avant de conclure à la fausseté du problème, d'essayer de l'étudier d'une autre manière. En admettant donc que le texte commenté par Vandepol pose à la théorie de la contrainte un problème fondamental, par quel biais peut-on essayer de le poser autrement?

Je répondrai ici en trois temps.

Pour commencer, il est important de rappeler que dans les discussions théoriques les mots gagnent à avoir un sens aussi précis que possible. Mieux vaut distinguer dès lors sans nulle concession poésie et prose, discours versifié et non versifié, et laisser de côté les termes inutilisables, car polysémiques à l'excès, de Poésie et de Prose.

En second lieu, et afin de battre en brèche l'idée que la prose à contrainte pourrait se passer de toute contrainte nommable, il est impératif de dresser un cadre global des techniques et procédés susceptibles d'apparaître dans un texte en prose. Ces contraintes-là sont, faut-il s'en étonner, de trois types différents, selon que, d'abord, elles sont communes à la prose et à la poésie (songeons par exemple au lipogramme ou encore, malgré les problèmes de décodage que suppose cette figure en prose, à l'acrostiche), selon que, ensuite, elles se modulent autrement en poésie qu'en prose (l'enjambement poétique, par exemple, pourrait avoir comme équivalait en prose une figure comme l'hypabate, que le *Gradus* définit comme l'ajout d'un syntagme au moment où le lecteur croit la structure syntaxique achevée[2]) ou selon que, enfin, elles paraissent tout à fait spécifiques de la prose (comme c'est sans doute le cas de certaines figures de rythme syntaxique indépendantes du rythme poétique dicté par le mètre).

Troisièmement, et cette question est fondamentale, il reste à voir s'il y a lieu d'envisager des contraintes d'une tout autre nature, non pas différentes de ce que l'on connaît en poésie (et force est de reconnaître que c'est surtout la poésie qui a servi à l'élaboration des théories classiques de la contrainte) mais différentes de nos laçons habituelles de pensa la contrainte (comme règle systématique et textualisable). En cas de réponse affirmative, cela reviendrait à donna raison à Vandepol tout de même, sans pour autant reprendre sa façon de

présenter les choses. Il ne s'agira donc nullement de reprendre son idée de texte
à contrainte sans contrainte, mais de se servir de sa critique du concept de contrainte pour essayer de penser des contraintes d'un type nouveau.

Mais il est grand temps de donner un exemple. Extraites de *Routes et jardins,* le premier tome du *Journal de guerre* d'Ernst Junger, les lignes que voici seront l'occasion d'analyser à mon tour un spécimen apparent de prose très écrite, mais sans programme formel ou sémantique apparent dur, c'est-à-dire, si Ton préfère, sans contrainte du tout.

> *Hutte aux roseaux.*
> Allongé sur ma couchette, et regardant fixement mon plafond de roseaux, je me suis souvenu à l'instant de la journée que j'ai passée avec le magister à Ségeste. Ce n'est pas à la vue des colonnes de ce temple que j'ai soupçonné ce qu'étaient les Grecs, mais grâce aux nuages que je voyais dans leurs intervalles, lorsquej'étais debout sur les degrés. C'est ainsi qu'il faut lire la prose: comme à travers une grille, (p. 169)

Ce court passage, que je considère comme un des plus beaux éloges de la prose que je connaisse, nous lait assister à une série de déports qui mènent du *hic et nunc* du journalier, lequel écrit inconfortablement dans sa "hutte aux roseaux", à un déplacement dans le temps et dans l'espace très éloigné des actualités guerrières. Le premier paragraphe s'articule autour d'une série d'antithèses assez faciles à reconstruire (hutte *versus* temple, roseaux *versus* colonnes, couché *versus* debout, entre autres), que surplombe l'antithèse fondamentale du réel et de Tidéel : la boue des bords du Rhin s'ouvre tout à coup, selon un mécanisme d'évasion dont la venue ne doit pas trop surprendre, sur le miracle de la civilisation grecque. En même temps, il se passe dans ces lignes aussi quelque chose de fort curieux. En effet, ce qui permet à Junger d'entrevoir l'idéal antique, c'est non pas l'image culturelle des colonnes du temple, mais celle naturelle des nuages perçus dans leurs intervalles. Le rapport nature/culture se voit ainsi modifiée considérablement: là où traditionnellement on postule l'opposition de la nature et de la culture, la première devient ici l'alliée de la seconde, qui à son tour finit par symboliser le pôle qu'on a l'habitude d'en distinguer.

Après cette première conclusion, le texte semble se boucler sur lui-même par la mention d'un détail ("lorsquej'étais debout sur leurs degrés") qui, loin d'être pittoresque ou réaliste, a pour fonction de ramener par une dernière inversion au point de départ ("allongé sur ma couchette"). Puis, de manière inattendue, le texte reprend et se clôt une deuxième fois, selon une belle illustration de Phyperbate mentionnée plus haut, pour livrer une sorte de morale textuelle: "C'est ainsi qu'il faut lire la prose: comme à travers une grille". Le sens global de cette phrase n'est pas difficile à saisir. Mais son sens exact est vertigineux.

On voit sans problème de quoi il est question. La prose est comparée aux colonnes d'un temple grec, qui révèlent la culture des bâtisseurs dans la mesure

où, sans pour autant s'effacer elles-mêmes, on les voit dispensa- un point de vue exceptionnel sur autre chose (les "nuages"). Or, autant il semble indiscutable que la prose est associée à une composition à claire-voie, autant il demeure obscur ce qui pourrait être découpé ou révélé par elle. Si la prose est grille, quels sont les nuages et quels peuvent bien être les Grecs qu'on perçoit à travers cette structure? A suivre le réseau métaphoriquejusqu'au bout, on pourrait penser que la prose fait voir autrement son contraire, c'est-à-dire la poésie. Mais y *-t-il dans le texte des éléments qui étayent cette supposition?

L'insistance sur les colonnes et les intervalles, c'est-à-dire sur le principe de l'étalonnage et de la segmentation réglée, d'une part et la mise en exergue du comparant "grille", qui reprend le principe de l'étalonnage au carré, d'autre paît, introduisent dans le texte la base même du discours poétique: la mesure, voire le décompte. Implicitement, le discours de la prose semble donc avoir pour horizon l'exacte appréciation du rythme poétique.

Il y a cependant davantage encore. Dans les phrases de Junger, il n'est pas question d'écrire, mais de lire. Or, comme celui qui parle est aussi celui qui pratique l'écriture, il ne semble pas interdit de supposer que la leçon de lecture débouche également sur une morale de l'écriture et partant que le modèle de la grille sert aussi d'inspiration à qui se propose d'écrire de la prose. Car il faut bien releva que, d'un côté, les phrases de Junger font assez exactement ce qu'elle disait (l'analyse même rapide du paragraphe a montré l'existence d'une architecture d'ensemble qui n'est pas sans ressembla à une grille) et que, de l'autre, telle règle de composition est moins faite pour être perçue en elle-même que pour donner à voir quelque chose qui se situe derrière elle (les remarques préabbles sur la prose ont vite abouti à des considérations sur les rapports entre prose et poésie et donc sur la littérature en général).

A poussa la lecture encore un peu plus loin, il s'avère que la structure figurée de la dernière phrase de Junger peut en fait se déchiffrer de deux façons au moins. Jusqu'ici on a cru pouvoir assimila l'image de la grille à l'idée de la prose, mais cette lecture est loin d'autre aussi simple qu'on avait pensé initialement "c'est ainsi qu'il faudrait lire la prose: comme à travers une grille", peut signifia en effet que "lire la prose, c'est comme lire à travers une grille", la prose étant posée comme une grille entre le lecteur et ce qu'il voit en lisant. Toutefois, la même phrase peut signifier aussi que pour bien lire la prose, il fout foire comme s'il y avait entre elle et le lecteur comme une grille... Dans le premia cas, la prose est du côté des colonnes du temple. Dans le second cas, elle est du côté des nuages vus dans leurs intervalles. Dans le premia cas, la prose est outil. Dans le second cas, elle est plutôt effet ou résultat. Résultat de quoi? De la grille posée sur elle? D'une forme de rythme, d'une sorte de mètre, d'une poésie cachée dans ses plis?

Ce qui compte ici, ce n'est pas le choix entre les deux interprétations, le texte de Junger pouvant être lu vraiment de deux manières. L'essentiel, c'est plutôt le battement des deux sens. L'avantage d'une telle structure double est en

effet de s'accorder parfaitement avec l'idée même de la prose que construisent ces lignes. Dans le fragment commenté, la prose n'est plus la transparence qui s'oppose à l'opacité du discours poétique, mais le va-et-vient fascinant et inconfortable entre deux positions différentes. Et la contrainte présente dans le texte de Junger pourrait bien être le désir de montrer et d'imposer durablement cette hésitation-là.

En admettant que cette interprétation soit acceptable, les conséquences s'en révèlent tout de suite d'une importance capitale pour la discussion lancée par Vandepol. Chez Junger, le statut même de la prose change. Elle n'est plus seulement outil, mais aussi objet de la perception autorisée par le texte. Elle est donc appelée à se dédoubler. Si la prose est ce qui se regarde comme à travers une grille, elle est aussi la grille qui autorise le regard sur autre chose. Son rapport à la contrainte, de ce point de vue, est éminemment ambigu. La prose bénéficie de la contrainte logée en elle, mais elle est aussi la contrainte en elle-même. Et ce dédoublement paraît à son tour devoir être lu, non pas comme le résultat d'une action de lire ou d'écrire, mais comme cette action ou ce processus même. La prose est ce qui attire constamment l'attention dans deux directions opposées, puisqu'elle dirige le regard sur autre chose tout en le braquant aussi sur elle-même. La grille ne devient jamais invisible, mais son but n'est pas non plus d'arrêter le regard. Le battement entre prose-outil et prose-résultat paraît devenir et surtout demeurer interminable.

On n'exagère pas en repérant dans la prose de Junger comme une image de ce fonctionnement complexe, où la prose simultanément s'efface et se pointe du doigt. Cette prose n'est ni opaque ni transparente, elle s'installe dans le difficile et jubilatoire chassé-croisé entre les deux positions. Ce programme, qui est à mon sens celui de Junger (très préoccupé dans son *Journal de guerre* de l'avenir de la prose), est-il une contrainte où sens où nous l'entendons dans *Formules*? Peut-on reconnaître dans les lignes analysées un nouvel exemple de ce texte à contraintes sans contraintes dont Jeanne Vandepol retrace les premiers effets chez Bernard Colin? La réponse est sans doute affirmative et négative en même temps, et cette difficulté prouve bien les limites des théories actuelles de la contrainte.

Notes

[1] Stéphane Mallarmé, "Crise de vers", in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibl. de la Pléiade, p. 361.

[2] Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, UGE, coll. 10/18,1981.

CREATIONS

1ère partie *

Textes à contraintes variées

2ème partie *

Contraintes de lettres
Anagrammes, palindromes & Cie

Umberto Eco

POVERO PINOCCHIO!

Taillé dans un morceau de bois parlant, Pinnochio laisse brûler ses pieds, fait l'école buissonnière, tombe dans les mains de Mangiafuoco, se fait pendre et voler par le Chat et le Renard, est emprisonné au pays d'Attrape-Nigauds. La Fée aux cheveux verts l'aide, mais il devient âne au Parc Maléfique. Cependant, il sauvera son «père» de la baleine et la Fée lui donnera forme humaine.

Povero papa (Peppe), palesemente provato penuria, prende prestito polveroso pezzo pino poi, perfettamente preparatolo, pressatolo, pialla pialla, progetta prefabbricane pagliaccetto.

Prodigiosamente procréa, plasmando plasticamente, piccolo pupo pel pelato, pieghevole platano!

Perbacco! Pigola, puô parlare, passegiare, percorrere perimetri, pestare pavimento, précoce protagonista (pero prowisto pallido pensiero), propenso produire pasticci. Pronunciando panzane protubera propia prosbodde pignosa, prolunga proéminente pungiglione, profilo puntuto. Perde persino propi piedi piagati, perusti! Piagnucola. Papà paziente prowede. Pinocchioprivopomodori, panciavuota, pela pere. Poco pasciuto, pilucca picciuolo. Padre, per prowedergli prestazioni professorali, premurosamente porta Pegno palandrana.

"Pensaci," punzecchialo peritissimo, prudentissimo parassita parlante, "prudenza, perseveranza! Prevedo pesanti punizioni!". "Piantala pétulante pignolo!" Presuntuoso pupattolo percuote pedagogo piccino piccino (plash!) producendone poltiglia. Peccato. Poteva piuttosto poigeigli padiglione.

Poi parte pimpante, privo pullover. Papà piange preoccupato: "Pinocchio perduto!"

Pellegrino, percorre perennemente pianure paludose... Pinocchio pédala pédala, pervicacemente peregrinando per piazze, partecipa pantomima pupazzetti, périclita presso pentola, prende pochi pennies[1].

Pervenuto Pub Palinuro Purpureo, per perfidi personaggi poco popolari (pirati, paltronieri perdigiomo) penzola penoso patibolo[2].

Puella portentosa (parrucca pervinca) prowede poliambulatorio pennuto, parlagli predicando perfetti principi, prometendo prossima pubertà, persino parvenza piacente persona[1]. Pinocchio pare puntiglioso, persistente,

predeterminato. Palle . Parole. Parcamente persegue positivi propositi. Preferisce passatempi pestilenziali, percorsi puntellati perigli paurosi, perdendo possibilita paraschola stiche . Pianta parecchi pesos per prati, per procacciarsi piu

Procuratore paese Prendi Pirla prowedegli prigione. Puô pappare poco pane perché psicologicamente, patologicamente parlando, preferisce pascolare pigramente. Percio permane pioppo puerile. Passo passo provoca pandemoni, prende percosse, passa per patimenti plurimi. Pensate: piccione portalo porto, pescatore pensa panarlo padella!

Pestifero Pierino perditempo (parimenti propenso pazzie) prefiguragli paese peccaminoso, parco proibito, piaceri paradisiaci, piroette, passatempi pagani, prestigiditazioni... Persuaso, Pinocchio partecipa, prendi parte. Postiglione pacioccone (perô perverso) portalo posto promesso, pullulante pelandroni poco perbene. Pinocchio potrebbe pur presentir pena perpétua! Parliamone pure: pino partorisce peli! Porca peppa! Paludato pellame, pressoché puzzolente pony!

Péroné percorso. Pinocchio (puffl) pénétra pelago procelloso.

Per penosissimi peripli perde pelle puteolente, perviene penetrare pancia puisante pantagruelico pescecane. Perlustrandolo persepisce papà, precedentemente preda prelibata! “Papà! Perdono!” “Perdirindina, Pinocchio, prediletto pasticcioncello, pazzarello!” padre prowede pasto pesciolini, Pinocchio paladino, prende padre portandolo per ponderoso palato pesce, producesi prodezze, paga personalmente, praticamente perisce (pare).

Prowidenziale pulzella poteri paranormali, prodiga Pandora, protegge Pinocchio per pietà, pérora purificazione. Passati patemi, pienamente pentito, Pinocchio, prosciolto per piccolissimi peccati, premiato per proba passione, per pia prestazione, permutasi piacevole putto pafliito. Paradossale! Possibile? Pupazzo prima, primate poi? protéiforme pargoletto, perenne Peter Pan, pro-verbiale parabola pressoché psicoanalitica!

[1] Mai marinare! Mangiafuoco malfamato manovratoie marionette mangia montoni, mucche, muffloni (monstruosa merenda) mentre mostra manichini mascherali. Mamma mia! Meritatamente minaccia masticare mariuolo mentitore. Monello mortificato mormora meste melensaggini (“Misero me! Mercé, Maestà!”), minimizza marachelle, menziona malasorte, mendica, muovendo misericordia Mangiafuoco, mefistofelico ma mite, mostrase miracolosamente munifico, magnanimo, molla manciata monete. Marenghi! (Mascalzoncello mollerà melensamente malloppo mefitici malfattori malandrini...)

[2] Guardagli, vedi? Gatto, volpe. Gozzoviglianti, versipelli, guatano vili, giovendosi veloci gonzaggine vagheggini geppetidi vispi.

[3] Fida fatina, fulgente figurina frondosa fluttanti fiordalisi! Finte fiere fiirbacchione frastomavano felloncello ferito, fascendo fantasmagoriche farmacopee (famé favoriva febbre furfantello). Favellasti fervida: “Fiducia! Finora fosti fantoccio, fmgevi fanfaluche. Facesti fiasco. Forza! Fruirai future figura fanciullo!”. Fosti fededegna: fenomenalmente, figlio falegname (fortunato filugello) fiori: fuoriusci frugoletto fouriclasse. Favola? Forse Filando fîevoli fantasie, fiabe fruttificano felicemente fatti. Fine.

Pauvre Pinnochio !
Traduction de Bernardo Schiavetta CREATIONS

Papa pauvre (Peppe), par patentes pénuries pénalisé, prend poussiéreuse planche prêtée (pur pin), puis pour parfaire projet, prépare, presse, ponce, polit: préfabriqué pygméen Paillasse.

Petit pantin prend pleine présence par prodigieuse procréation plastique, Peppe pelant proprement pliable platane.

Parbleu ! Pinocchio piaille, peut parler, prendre pied, piétiner pavements, parcourir périmètres, patrouiller partout. Protagoniste précoce (piètre penseur pourtant), provoque péripéties plutôt pénibles. Prononçant pendables parleries, perçoit pousser propre pif, proboscidienne protubérance, pigne prolongée par proéminent piquant, profil pointu. Pinocchio pâtit plus: pieds premièrement pustuleux, puis pyrolysés, perdus. Pleurniche. Papa, patient, pourvoit pieds pimpants. Pinocchio, panse pas pleine, prendra-t-il patates? point!: poires pèle. Pinocchio picore, prenant peu plantureuses pitances.

Père, pour payer prestations professorales, promptement porte propre pardessus pour prêt pignoratif.

"Pense posément", pontifie perspicace prudentissime parasite parleur, "prudence, persévérance! Prendrai-je pesantes punitions?" poursuit-il, picotant Pinocchio. Pavillons propres portugaises prêtera-t-il pour profiter propos pertinents? Peine perdue! Pire: "Péris, pétulant pédant!" Pinocchio, présomptueuse poupée, pétrit pédagogue pareil purée: pan! pan! (plash!).

Puis Pinocchio part pomponné (porte-t-il pull? point!). Papa pleure, préoccupé. "Pinocchio plus présent!"

Pèlerin, Pinocchio parcourt perpétuellement plaines paludéennes... pédale plus plus plus, persévérant ; parcourant places, participe pantomime poupées, périclite près popote, prend peu pence[1]. Puis, passant par pub *Palémon Pourpre*, par perfides personnages peu populaires (pirates, polissons propres-à-rien), Pinocchio pâtit pendaison par pénible potence[2].

Prodigieuse pépée (perruque pervenche) paraît, pourvoit plumitif protecteur, parle prônant principes parfaits, promet prochaine puberté, plusieurs procédés pour prendre physionomie plaisante personne[3]. Pinocchio paraît pointilleux, persistant, prédéterminé. Problèmes. Palabres. Parcimonieusement, Pinocchio poursuit plans positifs. Préfère passe-temps pestilentiels, parcours ponctués par périls, par peurs, perdant possibilités parascolastiques. Plante par prés plusieurs pesos, pour produire pèze; pourtant, peu perspicace, perd personnel pécule. Protestera-t-il?

Procurateur Parquet pays *Piège-ploucs* procure prison pour Pinocchio. Peut pignocher peu pain... plutôt (psychologiquement, pathologiquement parlant) préfère paître paresseusement. Progressivement produit pandémoniums,

prend percutantes percussions, passe par plusieurs peines.

Pensez ! : pigeon planeur porte Pinocchio près port, pêcheur prétend passer Pinocchio pané par poêle.

Pernicieux Pierino, propre-à-rien (pareillement porté paillardises), préfigure pour Pinocchio pays pécheur, Parc prohibé, plaisirs paradisiaques, pirouettes, passe-temps païens, prestidigitations... Persuadé, Pinocchio prend part projet pendable. Postillon pansu (pervers pourtant) porte Pinocchio par pays promis: partout pullulent pignoufe peu polis. Pinocchio pourrait pâtir pénalités perpétuelles! Parlons-en pourtant: pur pin produit poils ! Punaise! Paré peau poilue, Pinocchio presque pareil poneypuant !

Péroné percuté, Pinocchio (plouf!) pénètre par pélagiques perturbations. Passant par pénibles périples, Pinocchio perd pelage puant puis parvient pénétrer pulsative panse poisson pantagruélique. Prospectant partout panse, Pinocchio perçoit papa, proie précieuse précédemment prise. 'Tapa ! pardon!". "Petit perdu, Pinocchio, petit pataud, petit piqué!". Père pourvoit pitance: poissonnaille. Pinocchio, preux, prend Peppe, porte père par pondéraux palais poisson, produit prouesses, paye propre personne, périt pratiquement (presque).

Providentielle Pucelle, prodigue Pandore, par pouvoirs paranormaux, prend pitié, protège Pinocchio, prône purifications. Peurs passées, pénitent, Pinocchio perçoit pardon pour petites peccadilles, perçoit prix pour probe passion, pour pieuses prestations, prend physionomie plaisant poupon potelé.

Paradoxal? Possible? Premièrement pantin, puis primate? Protéiforme poupard, perpétuel Peter Pan, proverbiale parabole presque psychanalytique!

[1] Musarder? Mauvais marché! Mangiafuoco, membru malabar, marionnettiste malfamé, montre, manipule marionnettes masquées, mange moutons, macaroni, marinades, mollusques, mets macrobiotiques (monstrueuse manducation!). Maman! Mazette! Menace mastiquer mariol menteur (menaces méritées!). Minuscule marmouset murmure mélancoliques mystifications ("Misère! Miséricorde, Majesté!"), minimise méfaits, mentionne malchance, mendie, motive miséricorde. Méphistophélique mais mitigé, Mangiafuoco, miraculeusement munificent, manifeste mansuétude, met moult monnaies mains mannequin. Maravédis, meilleur métal! (Mais méphitiques malfaiteurs malandrins montent magouille: malavisé, minime muscadin malhabilement massacre magot...).

[2] Chouchou, regarde! Chat, Renard: chapardeurs rapides, charlatans rusés, choquants rastaquouères, charmants, retors... Chasse-les! Refoule-les! [2]

[2] Flamboyante Fée, fine figurine, fascinante flexueuse fluctuante fleur! Fugueur freluquet, fiévreux : feintes fauves faisaient fantasmagoriques funérailles! Frousse! (faim favorisait frissons). "Foi, fermeté!", fit-elle, fougueuse. Fut-il fat, fanfaron, folichon? Fi! Fantoche fera florès, fidèle fiston fera fortune! Faciès farfadet finira, fringante frimousse fleurira! Fiesta!
Fable, fabliau? Filant fiables fantaisies, fictions favorisent finalement faits.
Fin.

Jan Baetens

CREATIONS

Umberto Eco, écrivain à contraintes

Sur le plan théorique Eco s'est toujours intéressé au texte à contraintes. L'"Introduction" à sa version italienne des *Exercices de style* de Raymond Queneau, publiée dans notre numéro 2, en a apporté un premier témoignage. Mais sur le plan pratique aussi, au-delà encore de son engagement de traducteur, il a lui-même toujours pratiqué l'écriture à contraintes. Le "Pauvre Pinocchio" que nous publions dans ce numéro, en regard d'une traduction également contrainte de la main de Bemardo Schiavetta, démontre à merveille que la pratique d'Eco n'est nullement en retard par rapport à la théorie.

Pour le lecteur italien, l'introduction que l'on vient de lire eût sans doute été superflue, puisque beaucoup des textes à contraintes réalisés par Eco ont été publiés dans des revues ou des magazines ayant une diffusion tout sauf confidentielle: Eco a voulu que ses textes paraissent dans 7/ *Verri,* par exemple, une des plus importantes revues littéraires de la péninsule, ou dans *L 'Espresso,* équivalent italien *du Nouvel Observateur.* Qui plus est, les travaux à contraintes ont été en partie rassemblés dans deux volumes qui, pour n'être pas totalement inconnus en France, semblent davantage lus et surtout plus pris au sérieux en Italie qu'en France: *Diario minimo* (Bompiani, 1963, trad. fr.: *Pastiches et postiches),* puis *II secondo diario minimo* (Bompiani, 1992, trad. fr. *Comment voyager avec un saumon).* Si le premier de ces volumes contient beaucoup de pastiches, parfois sous la forme de textes apocryphes situés dans un contexte plutôt scienee-fictionnel (nous sommes dans les années 60!), Eco y introduit déjà plusieurs des "jeux" littéraires qui contribueront à faire sa réputation, comme par exemple les "lettres de refus" (des directeurs de collection refusent de publier La Bible, La Divine Comédie, etc., et s'en expliquent longuement) ou les "scénarios" à variantes pour les grands metteurs en scène de l'époque (d'Antonioni à Godard). Dans le second volume, la part de textes à contraintes est encore en hausse, quand bien même Eco continue à utiliser surtout des contraintes sémantiques. Ainsi il invente des "modes d'emploi" pour les situations les plus vraisemblables ou invraisemblables, il s'imagine ce qu'aurait dit tel ou tel person-

nage célèbre qu'on aurait rencontré dans la rue («Comment allez-vous?» Réponse de Wittgenstein: «N'en parlons pas») et s'amuse à "croiser" les écrivains et les oeuvres (l'écrivain «Gustave Flaubrecht» devient alors l'auteur de «Madame Courage»), En même temps, il redonne une vie nouvelle à des figures formelles très connues, dont le tautogramme, c'est-à-dire la figure qui consiste à faire commencer tous les mots d'un texte par la même lettre, exercice qu'il applique au panthéon littéraire tout entier (pour Heidegger cela donne: «Ho habitat, humus: Heimat. Happening? Handicap. Heil Hitler !»).

La principale raison pour laquelle cette partie du travail d'Eco est moins connue en France est sans doute la différence des types ou contextes de publication: d'avoir été publiée directement en livre, coupe cette écriture d'une partie de son public "naturel". Cependant, d'autres éléments jouent un rôle non moins important. Le lait qu'il s'agisse essentiellement de pièces comiques (même si une certaine gravité n'est jamais loin), tend presqu'inévitablement à détourner l'attention du public français de ce genre de textes, auxquels on préfère les deux sommes romanesques que sont *Le nom de la rose* et *Le pendule de Foucault.* Dans ces textes, le réglage de l'écrit est réel, mais le passage par la contrainte y emprunte des voies plus souterraines et l'on soupçonne vaguement ces romans de fonctionner un peu à la manière de La *vie mode d 'emploi*: ce qu'on y entrevoit de contraintes dévoile à chaque nouvelle lecture des abîmes qu'on désespère de sonder entièrement au cours d'une seule vie humaine. Enfin, l'idée que la littérature à contraintes "passe mal" quand on essaie de la traduire, dresse elle aussi de nombreux écueils à la lecture curieuse et attentive des textes à contraintes d'Umberto Eco.

Cette méconnaissance relative est regrettable, non pas seulement à cause de la qualité intrinsèque des textes (on jugera ici sur pièces), mais aussi en raison de la manière très originale et spécifique dont Umberto Eco pratique l'écriture à contraintes.

Un premier aspect qui mérite d'être souligné est la combinaison systématique, dans l'exercice de la contrainte, de textes de *fiction* et de textes de *diction* (ou de non-fiction) pour reprendre la terminologie de Gérard Genette (lequel traduit ainsi le couple anglosaxon*fiction/faction).* Certes, d'autres écrivains à contraintes ont eux aussi alterné les deux registres, mais dans leur cas la place occupée par les textes de diction était infiniment plus réduite (Georges Perec en a donné quelques exemples, et notamment son "Cantatrix sopranica", mais il s'agit plus ou moins d'un hapax, de surcroît hypercaricatural, dans sa production globale). Pour les textes de *diction,* par exemple, on songe évidemment en tout premier lieu aux nombreuses parodies dont Eco nous a régalés dès le début de sa carrière, comme telle tentative célèbre de prouver l'existence de Dieu à

l'aide de la linguistique structurale (au moment, note malicieusement l'auteur,
où celle-ci était justement en train de devenir une sorte de théologie elle-même):

> **UTRUM DEUS SIT.**
> Deus esse quinque viis probari potest -secundam novissimam doctrinam quam Lacus Lemannus, Prago, Codania, Bononia Lutetiaque "structuralismum" vocant. (...)
> *(Secondo diario minimo,* p. 195)

Intéressant pour notre point de vue, ce morceau de bravoure scholastico-structuraliste l'est aussi par son application imperturbable d'une logique combinatoire qui doit moins aux architectures bétonnées de Thomas d'Aquin qu'à T activité d'une contrainte d'argumentation binaire librement empruntée à la doxa structuraliste et dont l'usage systématique peut à coup sûr d'être qualifié d'oulipien. Et disons-le tout de suite: bien des textes "savants" d'Umberto Eco s'appuient non moins précisément (avec du reste un humour caché que ses collègues académiques n'ont pas toujours su assez goûter) sur une même combinatoire d'airain dont la logique interne enclenche, puis élabore et enfin clôt la mécanique textuelle et conceptuelle (tout le *Traité de sémiotique* serait certainement à relire dans cette perspective-là).

Un second aspect qui mérite sûrement d'être mis en valeur, et qui va un peu dans le même sens que le décloisonnement entre diction et fiction, est le refiis d'Umberto Eco d'opposer un ensemble de catégories textuelles dont on pense un peu vite que beaucoup les sépare. C'est ainsi que *Diario minimo et II secondo diario minimo* mettent sur le même plan ou presque:

- textes à contrainte et textes sans contrainte;
- textes à contrainte dure et textes à contrainte molle;
- textes à contrainte formelle et textes à contrainte sémantique[1].

De nouveau, cette caractéristique du travail d'Eco n'est pas absolument inédite. Il est en effet de nombreux autres écrivains qui pratiquent et l'écriture à contraintes et l'écriture libre, qui sautent des contraintes dures aux contraintes molles et vice versa, ou qui explorent aussi bien les contraintes formelles que les contraintes sémantiques. Toutefois, Eco est probablement le seul à expliciter l'hybridation des formes d'écritures que d'autres tiennent plutôt à séparer.

Qui plus est, et c'est là une troisième caractéristique intéressante, Umberto Eco a très vite pensé l'écriture à contraintes comme une entreprise collective (conséquence logique du fait que beaucoup d'exercices et de jeux sont nés de discussions avec des collègues ou des étudiants et qu'ils se sont vus publiés dans des magazines qui sollicitaient une réaction du lectorat). Non pas au sens où plusieurs auteurs se rassembleraient pour additionner les textes ou les con-

traintes que chacun d'eux peaufinerait de son côté, mais bel et bien au sens où la circulation d'une contrainte, quelle que soit la personne qui l'ait lancée, se conçoit, voire se vit directement sur le mode d'une construction plurielle, où chacun apporterait sa pierre individuelle à l'édifice commun. Ici encore, le principe n'est nullement le trait distinctif de l'écriture d'Eco, mais il a sans conteste été un des auteurs qui ont oeuvré le plus pour que la parole littéraire puisse être donnée à autant de lecteurs que possible.

Enfin, l'exemple d'Umberto Eco aide également à creuser davantage la question de la contrainte elle-même. A cet égard, l'essentiel est la subversion de la ligne de partage entre contrainte et non-contrainte, que les actuelles théories de la contrainte (quels que soient du reste leur degré de systématicité ou leur orientation précise) tendent invariablement à tenir séparées. En effet, si tout le monde admet la difficulté de distinguer en pratique, avec toute la rigueur requise, les textes à contrainte (ou les fragments, les aspects, les niveaux de ces textes) des textes (ou des fragments, aspects, niveaux...) sans contrainte, tout le monde n'en accepte pas moins que la différence même entre contrainte et non-contrainte est, sur le plan théorique au moins, tout aussi absolue que la frontière entre, par exemple, la vie et la mort. Ce que nous oblige à penser Umberto Eco, c'est un autre régime, par définition impur, de la contrainte -et non plus seulement du texte à contrainte. Dit autrement: s'il s'avère que dans tel ou tel texte à contrainte, il n'est pas possible de retrouver l'actualisation parfaite de la contrainte en question, la raison n'en serait plus tellement quelque imperfection ou erreur de réalisation, mais T effet "naturel", inévitable, de la mise en oeuvre d'une contrainte au sein d'un texte dont la complexité intrinsèque, mais propre à n'importe quel énoncé verbal, interdit en pratique son effectuation intégrale. Inversement, on pourrait être amené à croire aussi que la réalisation parfaite de la contrainte se fait automatiquement au détriment du texte qui l'accueille et qui se laisse façonner alors comme un matériau strictement passif sans résistance propre aux défis de l'écriture à contraintes. L'hypothèse est sans doute prématurée, peut-être périlleuse. Mais ce que fait dans son travail l'écrivain à contraintes Umberto Eco nous oblige à en formuler au moins la question.

Notes

[1] Pour plus de détails, voir mon article *Secondo diario minimo, un livre oulipien ?,* in Franco Musarra, éd., ECO IN FABULA (actes du colloque de Louvain, mars 1999), Rome, éd. Cesati, 2000.

L'ORATOIRE DES AVEUGLES

L'inscription gravée dans la pierre témoigne d'une violence dont on use peu en pareil lieu:

Jflonâeigucurm'enuoic«UniTiicmitrctiessileiKieiix,fiuetflüîmct>'énirtems...

Elle est à moitié dissimulée par le feuillage où se perd l'oratoire, triste représentant de ces styles d'emprunt dont le dernier siècle a par trop uniment semé notre Mayenne, et dont l'accord du temps et de l'indifférence fissure irrémédiablement les murs. On ne sait plus désormais, au milieu du naufrage, si l'édicule soutient encore le lierre ou Si celui-ci, de part et d'autre, en étaie la frêle maçonnerie. Des meubles ni des ornements il n'est rien resté, sinon la trace de quatre crucifix sur le plâtre graffité, fongueux à trop essuyer d'insultes. Quant à la statue miraculeuse, bien sûr, elle n'est plus là. Il est loin, le temps où l'on se rendait à M. de tous les coins de *France en* portant des offrandes, pour la prier de guérir les leucomes et l'ectropion! Loin le naïf élan de tout un peuple guidé par une enfant dans la violence de la foi, en ce siècle finissant, dans un hameau de l'arrière-pays de Laval...

Et pourtant! Malgré les profanations qui en effacent les détails, il se peut déchiffrer encore, sur le bandeau rongé de la corniche, l'aventure si étrange qui vaudra au lieu-dit l'honneur des pèlerinages...Toute l'histoire commença semble-t-il par un beau soir de printemps, derrière l'église où officiait à cette époque le père Sylvestre Ruet. Récemment installé à M, infime paroisse de cent trois âmes, le jeune curé était absent lorsque l'écho de coups frappés à la porte du presbytère arracha sa vieille servante à son endormissement. De ces coups et de leur violence, le prêtre devait nous livrer la raison dans une lettre qu'il adressa le lendemain même à l'évêque intérimaire de Mayenne et conservée depuis lors aux archives. Faut-il préciser que nul n'en saurait aujourd'hui consulter le manuscrit sans le seing épiscopal?On voudrait oublier ici que Dieu parla aux siens certain vingt et un mars "pour les conduire jusqu'à Lui le Verbe fait corps" - même si le diocèse entier en fut ému...

Monseigneur,

Si votre Grandeur reçoit ce témoignage, écrit en sa paroisse de M. par son très humble serviteur en Jésus, notre Sauveur, c'est qu'Elle doit être rapidement instruite d'un fait merveilleux survenu ce soir du 21 mars 1880 en orée de la proche forêt de V.

Comme elle rentrait d'une course où l'avait envoyée son père (notre dévoué fossoyeur), une enfant de douze ans nommée Marguerite Lerai, instruite en la foi et connue dans le village pour sa piété, crut bon de prendre à travers la futaie pour être plus tôt rendue chez elle. Mais le soleil était déjà fort bas sur l'horizon, de sorte que la malheureuse eut bientôt perdu le fil étroit du mauvais sentier qui coupe à cette hauteur dans le mort-bois. La blouse lacérée par les épines, les jambes écorchées et souillées à franchir ronciers et fondrières, elle désespérait de retrouver sa route lorsqu'elle entendit un murmure et qu'il lui apparut soudain, m'a-t-elle dit, *"comme on voit dans les histoires",* une grande et belle dame vêtue d'un mantelet blanc et ceinte d'un chapelet parmi la feuillée. La dame, d'après les dires de l'écolière, écartillait ses bras immobiles"fouf *comme des ailes"* et défiait d'un intense regard la pénombre maligne. Jamais - m'a-t-on juré - elle n'écrivit une quelconque formule ou soumit à Marguerite le moindre message parlé mais elle sut l'imprimer dans sa mémoire. Et l'enfant me l'a pu reproduire à différents moments sans en commuter aucun terme. Je me dois, quand une telle véhémence pourrait surprendre, de rapporter au mot près la parole qui me fut ainsi transmise par l'innocente:"Mon Seigneur m'envoie à la rencontre des silencieux, en cet abîme d'éructeurs, pour les conduire jusqu'à Lui le Verbe fait corps".

Une immense croix recouvrit alors la dame par quatre fois, lui jetant comme une étole d'ombre sur son mantelet de lumière. Puis le soleil en son déclin les déroba l'une et l'autre à leur jeune témoin qu'une pieuse réaction avait fait s'agenouiller en récitant *Je vous salue Marie*. Lorsque, un instant plus tard, la pauvrette se retrouva seule, ce fut pour découvrir, avec un soulagement qu'on peut imaginer, le chemin tout à l'heure invisible qui devait la ramener au village.

Nonobstant l'heure tardive, l'étrange teneur du message entendu -

ou la simple peur de l'oublier - conduisit l'enfant à ma porte. Un fâcheux concours de circonstances m'ayant appelé au chevet d'une mourante, elle se confia tout d'abord à ma brave Euphrosyne, qui pourra témoigner de son état d'extrême agitation. L'ayant moi-même interrogée dès mon retour avec la plus grande fermeté, j'atteste qu'elle ne s'est jamais contredite dans le récit de son aventure ni troublée face à aucune de mes questions. Comment un esprit que votre Grandeur se doit de croire naïf et pur eût-il été conduit à offenser par quelque fabulation le Dieu d'Abraham et de Jacob?

Par votre humble missionnaire en la foi.

S. Ruet, curé de M.

Rien, en ces temps d'imposture, ne prédisposait l'autorité cléricale à favoriser inconsidérément la diffusion de semblables nouvelles. Quand MgrArvin, alors évêque de Mayenne, prit connaissance de ce témoignage, n'était-il pas bien légitime de craindre que des âmes simples songent à voir une apparition céleste dans leurs moindres billevesées? Certes il y avait eu, tant à Lourdes qu'à La Salette, des visites avérées de Marie. Mais Jean,Luc et les autres saints du ciel ne cessaient d'être signalés, tantôt dans la forêt, tantôt dans les champs - sinon dans la rue ou l'alcôve selon l'almanach et le gré d'imaginations folles... Et l'apparition de Pontmain, si proche, aurait pu nourrir malicieusement le rêve de maintes *pauvrettes,* où cinq enfants à leur image s'étaient extasiés, eux aussi, devant la Mère de Jésus...

Valider de tels miracles - dits *d'exception* - imposait au prélat de nommer d'abord une commission d'enquête. Il la confia au vicaire général Ignace Méraut, dont les investigations rigoureuses offrent un apport capital à qui désirerait aujourd'hui reconstituer la vérité.

Tenant à recueillir ses informations avant que les passions ne dé-règlent tout à fait les esprits, Méraut se rend à M. sans plus attendre. Si des écarts de langage attestent par instants que l'enquêteur flaire un complot contre l'Eglise, la réserve dont il témoigne en ses interrogatoires *confère* à

son rapport l'impartialité d'un procès verbal. Il semble qu'aucune voix de M. n'ait su échapper à son écoute et n'ait été privée en ces pages d'un écho.

En tout état de cause le portrait qu'il retrace de la fillette n'est pas si innocent qu'il pouvait le paraître de prime abord. L'enfant, affirme-t-il, ne lit son abécédaire qu'avec peine en dépit de ses douze années, *"dont cinq(*dixit Méraut) *sur les bancs laïcs"...* Il l'estime influençable et déplore en elle une religiosité de façade -*"qui cacherait, selon certains, un mauvais fond".* Au dire des mêmes langues, elle agirait *sourie d'vantiau* (comme on dit ici: *à la dérobée).* Or, le vicaire ne manque pas de remarquer que de tels mots, littéralement répétés par la voyante, lui serviront à exposer comment, sans rien dire, la *belle Dame* aurait transmis le message mystérieux: Elle aussi -à l'en croire - aurait tiré paroles de *d'sour le d'vantiau* (lequel désigne l'ample tablier qu'on fronce par-dessus la robe quand on va prier Dieu)...

"Une confusion quasi permanente entrave son esprit et dévoie malencontreusement son langage. Ne serait-ce pas pour cela que la malignité impute à l'enfant des penchants qui ne sont pas de son âge? L'impertinence des mots ne convie-t-elle pas bien souvent à induire celle des désirs?Trop encline à cet inconséquent bavardage, elle aurait ainsi fourni sans malice à une opinion avide cette dégradante et si fâcheuse image... Mais le foyer qui l'a vue naître, s'il n'est pas abject, n'apparaît guère favorable à la piété. Il importe de noter que la mère n'a pas pu s'acquitter de sa tâche d'éducatrice car elle est morte après la naissance de la petite... Au père désormais veuf, il ne s'offrait que cette désespérance malsaine qui détourne de Dieu, et le recours à d'ignobles pratiques. Il aurait acquis une réputation de pauvre fou en sa qualité cf'"ensevelisseur". *Mais à la vérité, rares sont nos paysans qui ignorent que le* folio *s'accorde certain talent à* "cerner"*les maladies. La* belle Dame *décrite par Marguerite serait apparue alors que celle-ci portait bulbes et pattes de taupes (destinés paraît-il à soulager les maux de la vue) à une journalière de ses pratiques vivant à l'écart du bourg..."*

On peut le voir: le vicaire n'a aucunement préservé l'image que le tableau saint-sulpicien du bon Ruet aurait laissée de la progéniture du *folio.* Il ne récuse certes pas l'idée que la grâce d'une apparition mariale ait pu atteindre Marguerite, mais il remarque à cet égard que les Manifestations reconnues par la Curie s'autorisaient d'autres preuves que le témoignage d'un unique médium... Tout cela sans parler du message édicté, par trop

unique, lui aussi, dans nos annales du miracle...

On devine vite, en filigrane sous chaque mot, ce qu'il veut prouver. Visiblement, Méraut est convaincu qu'on manipulait la fillette. Il comprend, n'en déplaise à Ruet, qu'une âme pure peut faillir guidée par l'esprit du Mal. Or, il n'est guère difficile de savoirqui, à M, jouait ce rôle à ses yeux. Le *folio*? L'homme paraît fruste, à vrai dire...Tel ne saurait être le cas de l'instituteur, Albéric Bitard, en qui le vicaire semble voir l'incarnation du Diable même, la passion cléricale prenant alors le pas sur toute raison. Et y forçant le trait!

u(...)on ne l'a jamais vu en l'église sauf à y passer, durant le credo, comme s'il y cherchait vainement l'Esprit Saint dans les chapiteaux du péristyle. On dit qu'il en ferait le tour extérieur pendant l'office, à marmonner indistinctement des blasphèmes et se signer de bas en haut. SU vous croise par la ruelle, il s'en va raser l'autre rive en marchant à reculons et parlant en lui-même. Il nous a été montré un livre d'heures annoté le long des marges de ses hérésies abominables, que le père Ruet avait dû laisser, n'imaginant pas pareille infamie,grand ouvert sur le lutrin à l'attention de tous..."

Il semblerait bien que ce soit là le témoignage d'un état d'esprit et non de la vérité. A l'époque des faits, la querelle est à son paroxysme. De semblables affirmations se répandaient dans les campagnes pour dénigrer et affaiblir le *hussard* de la République. A M., où n'existe alors aucune école libre, le curé se bat pour son ouverture. Et Bitard lui rendant coup pour coup s'indigne qu'on fasse état de liberté hors les règles de la raison. L'instituteur, néanmoins, paraît être un homme de pondération fort incapable d'une telle animosité, par ailleurs si contraire à ses intérêts. Mais qui sait à quoi la passion peut engager? Et force est d'accorder au vicaire général qu'il peut être tentantd *"accaparer une âme quand on veille seul à son élévation"...*

"(...) Imaginons quelle serait la confusion de notre Sainte Eglise, et redoutons la joie de ses adversaires, si elle accréditait le caractère miraculeux de l'apparition, et qu'il était ensuite avéré qu'on l'avait par persuasion suggérée à l'innocente! L'esprit de dénégation pourrait bien avoir conduit une messagère dont la foi n'est guère affermie... Tout est bon à qui entend nier la Grâce divine et détourner à son profit l'emprise du Verbe... '

A lire Méraut, le père Ruet serait, quant à lui, *"un bon apôtre"{sic)* mais idéaliste devant l'âme enfantine, *"dont il ne perçoit que l'aura de clarté et se masque le tréfonds de ténèbres."* Le vicaire n'en reconnaît pas moins

la parfaite sincérité du prêtre et se montre pour conclure fort dubitatif:"..Les *ruses abjectes de Satan pourraient nous égarer... La malice infernale n'a-t-elle pas dessein de faire sourdre en nous le venin du soupçon, afin d'y tuer la simple vérité telle qu'elle se manifeste à des âmes plus naturelles? Ainsi fait parfois l'orgueil de notre raison qu'elle impute à la naïveté un authentique appel de Dieu. Le doute ne la flatte-t-il pas, qui veut la dissuader de croire sans voir ce qui l'offense ou la surprend?..."*

Ne serait-ce la circonspection toute formelle de sa dernière page, on reconnaîtra au rapport du vicaire général Méraut (coté en archives *vgm),* ce pragmatisme si cher à l'ordre Jésuite. Pour citer ses propres mots (vgm p. IX), *"rien ne saurait être juste qui risque de bouleverser l'Eglise du Seigneur. Un oracle qui la divise ne sert ni son peuple ni Dieu"...*

Hanté dans le même temps par les mêmes inquiétudes, Mgr Arvin demeure plus préoccupé, quant à lui, par la personnalité de l'étrange Ruet. Reçu premier à l'agrégation de lettres et admis docteur en théologie quand un tel cursus est pour le moins exceptionnel chez un curé de village (il a co-opéré à treize revues congréganistes!), ce brillant élève des augustins, à en juger d'après ses anciens maîtres, ne ressemble guère à l'image que se fait un Méraut Ruet s'y montre bien idéaliste mais certes pas par ignorance, et il apparaît au responsable du diocèse que le diable, en sa malignité, eût même trouvé en l'érudit un comparse autrement pervers que l'insignifiant Bitard...

Intéressé dès ses premières épîtres par les figures de la prose anagogique, ardent admirateur de Jean de La Croix, exégète et traducteur réputé de rhétoriqueurs chrétiens de l'époque romane, glosant à l'occasion un Venantius Fortunatus ou un Abbon de Fleury, le singulier pasteur à qui avait échu la pauvre paroisse de M. aurait pu sans indignité siéger à Rome-Sa manifeste disgrâce paraîtrait due à certaine apologie, déclarée *"fort pernicieuse"* par la Curie, de cet Apollinaire de Syrie jugé hérésiarque par les édits conciliaires. Hérésiarque au point que l'ouvrage de Ruet, aujourd'hui, ne semble plus exister nulle part ailleurs qu'en marge de son histoire ...

L'évêque, par contre, en a relu chaque ligne, et le commente avec

une violence que les circonstances suffisent à légitimer: *"(...)le Verbe, auque notre cher frère confère une signification dangereusement littérale, s'offre en toute chose, à l'en croire,* "comme la configuration de l'âme, cette aura unique de Dieu"(...)// *décrète que seuls les signes du lexique (pour le coup qualifiés de* divins) *relèveraient de Son Enseignement - et tient pour appa-rences trompeuses les merveilles qui témoigneraient de notre Création par exaltation des sens... A suivre sa leçon, la Gloire infinie de Dieu ne saurait se manifester que par la parole* - "qui n'égare infidèles et athées que par ignorance de ses lois..." - *alors que la magnificence de notre univers pro-céderait tout entière de la fourbe démiurgie du Maudit! (...) L'auteur est trop évidemment séduit et guidé par le verbiage lui-même pour ne pas prêter au reproche d'orgueil et laisser percer l'origine satanique de sa conception..."*

Pour qui se fie à la lecture de Mgr Arvin, seule à prouver aujourd'hui l'existence même de ce texte, l'hérésie gnostique du déconcertant curé de M. induirait vite une interprétation certes gênante des miracles d'exception."De *tels prodiges se réduiraient à l'arrangement des mots dictés à leur témoin* (une sorte de prose *pure* qui ne dérogerait pasàl'idéalpoétique duturbulent abbé Brémond...), *lesquels mots organiseraient alors seuls, en l'esprit des fidèles, des visions susceptibles de galvaniser l'âme..."*

Sans entrer dans cette digression théorique au relent de pensum en laquelle bien des casuistes s'égareraient eux-mêmes, rendons grâce à l'é-vêque en titre pour son analyse rigoureuse, à tous égards, de la publication interdite. Grâce à lui, c'est un singulier éclairage qui se trouve jeté (ex nihilo hélas!) sur le style et même l'origine vraisemblable de la formule soi-disant confiée à Marguerite par la Vierge Marie... N'y reconnaît-il pas en effet l'ar-rogance propre à la phraséologie du prêtre lui-même?

A en croire l'Apologie du père Ruet, qui s'y réfère (In *figuram* XII p. 134, XV p. 416,417), l'image apollinarienne du Verbe incarné tendrait à unifier une pensée christologique empêtrée dans ses contradictions. Elle y autoriserait, en réponse à l'argumentation rationaliste qualifiée d*'éructante* (sic), une lecture des Evangiles d'une cohérence irrécusable - toujours selon Ruet - *"qui guiderait le sage,* en silence, *vers l'unique chemin'...*

On conçoit que Mgr Arvin se soit alarmé de telles similitudes entre les deux textes, le message marial fût-il trop bref pour que l'analogie révélée suffise à en dénoncer le signataire. De quelque trois mots communs,on ne peut

inférer que le prêtre a suggéré sa phrase à Marguerite... Mais on comprend un peu mieux cette hargne du prélat à l'encontre du *"cher frère".* Arvin propose de fait, *entre* les lignes de son pointilleux rapport, une interprétation éminemment psychologique de l'apparition en forêt...

Depuis sa relégation dans cette paroisse rurale où le discours formel enflamme peu les imaginations, Ruet aécritplus de trente lettres destinées" *à éclairer Rome"* sur la grande misère de ses ouailles créditées *"d'un esprit sec, vil, influençable et ignorant, inapte à voir Dieu hors l'iconolâtrie* (resic), *réduisant les Evangiles aux figures du chemin de croix si ce n'est d'ex-voto enluminésde frises grossières...* Ftiis il semble soudain renoncer à manifester ses indignations égoïstes, et se démène bel et bien pour son fief de hasard. N'oubliant ni son église à-demi ruinée dont il va restaurer le soufflet du grand orgue et sauver l'ogive écartelée, ni le ragréage plus spirituel de l'âme et du coeur *"tout en rugosités" de ses* fidèles, apparemment l'orgueilleux se soumet. Toutefois, note Mgr Arvin, *"le ver pourrait bien être demeuré dans le fruit lisse et y poursuivre ignominieusement sasape invisible.Les efforts consentis à M. en façon d'allégeance n'attestentpasle repentir de notre frère xhanger de cap n 'est pas changer de guide hélas! "*

Ni ange ni bête, conclut l'évêque, *"l'homme suit le leurre dont il fait une étoile".* Le village même de l'humiliation voué tout entier à sa revanche, Ruet *'y peut embrigader des âmes simples circonvenues par sa parole"...* Il prend alors en otage la plus fragile d'entre elles, cette Marguerite Lerai dont il a remarqué les ignobles penchants.Comment ne croirait-il pas oeuvrer pour le Ciel en Lui assignant une messagère autrement promise aux enfers? Selon lui, Dieu n'est garant que des mots, toute réalité sensible étant l'affaire de Satan. Est-il étrange qu'il inculque une fable à Marguerite sans éprouver de grand remords? Gageons avec Mgr Arvin qu'il croit même sauver la pauvrette en lui *%..)imprégnant l'imagination des douteux miroitements de son miracle fictii* - à charge pour elle de répéter le trop pieux mensonge à cet auditoire si rétif mais *"aguiché par l'imagerie"...*

Il est clair qu'on ne parle plus là de la Vision que pour la discréditer. Ruet agace bien trop l'évêque pour que celui-ci lui accorde aucune créance. Bri arguant de son *"miracle fictif,* Mgr Arvin a-t-il d'autre but que d'écarter un tel agitateur? *"Craignez,* dit sa péroraison, *que les belles paroles d'un fier-bec n'égarent ceux qu'il entraîne. Malheur à l'innocent sur ses mots embarqué!*

Il gît bientôt dedans l'abîme, celui dont le bavard gouverne la nef!"...

En charge d'âmes, l'évêque de Mayenne se devait de défendre ici - un *innocent* l'aura compris - Tunique intérêt du diocèse. Les mille invectives qu'il adresse à Ruet en cette circonstance ne sont d'ailleurs pas injustifiées. Est-il bon, par exemple, de répandre des conceptions dont n'importe qui pouvait inférer l'immatérialité du Christ? du moins sa réduction, pour s'exprimer en singeant le "fier-bec", à cette *"stéréographie charnelle où Le configure la Bible"?* Le Diable n'ignore pas que les idées folles circulent à l'envi...

A vrai dire, elles ont déjà fait du chemin, les folles idées, depuis leur essaimage du 21 mars. N'offraient-elles pas un prétexte aux partis pour magnifier l'Eglise ou pour lacombattre?et diviser le peuple de Dieu lui-même en militants exaltés et en adversaires farouches de la dévotion à Marie - l'immaturité religieuse de la voyante déchirant à son tour le clan marialiste... Le naturel inquiet de Mgr Arvin ne soupçonne pas le désordre des espritsquand il expédie sa première et prudente lettre pastorale sur la *petite Lerai.*

A ce moment-là, de partout déjà, voeux et offrandes parviennent à Marguerite. Des envoyés de maintes congrégations lui ont rendu visite, de B. en Pail, siège d'un proche couvent de frères maristes, mais aussi de Laval, de Port-Brillet et d'Entrammes. Et l'opinion de chacun s'est aussitôt forgée, n'en déplaise à l'évêque et à son scrupuleux réquisitoire, sur la vision de M. En ces matières, il suffit quelquefois d'un regard ou d'une intonation pour que l'esprit sceptique accorde crédit aux pires assertions du visionnaire, et qu'un esprit plus simple refuse non moins absurdement d'y prêter foi. En prônant la circonspection, le sage ne peut plus qu'exacerber ce parti-pris passbnnel. A l'évidence, il est alors passé le temps de la théologie...

S'indignant des tergiversations diocésaines, le marquis de Maudissois, propriétaire des lieux, a fondé un *Comité de soutien à l'immaculée de M.* Enquatre semaines il recueille suffisamment de dons pourenvisager - près du reposoir déjà édifié - de jeter les bases d'un fabuleux sanctuaire... A en juger d'après les esquisses de plan dessinées de sa main, et qui figurent dans les archives de la famille, son projet relève assurément d'un défi et prouve sa vo-

lonté délibérée d'ignorer les prudentes consignes de l'Eglise. Loin d'agir en isolé, il bénéficie bientôt de l'appui du doyen de Montsûrs, Isidore Monchalin, *"unanimement estimé dans la région pour sa piété",* précise *La Voix du Maine,* qui prend elle aussi fait et cause pour l'apparition. Une tribune de Maudissois est publiée le 10 avril *"A notre Marie-Madeleine",* qui vise tous ceux que la réputation de la gamine effarouchait. L'abondant courrier qu'il reçoit alors lui témoigne d'une adhésion unanime. Ce sont des centaines de pèlerins qu'attire désormais vers le village l'espoir de toucher la sainte fille. Et si beaucoup encore sont mayennais, il en vient de provinces lointaines, de France ou d'ailleurs, d'aussi loin que le tribun est entendu.

Est-il possible d'infléchir ces folles impulsions sans faire le jeu des négativistes?... Arvin sait bien qu'entre les tirs croisés de l'un et l'autre bord, un être de raison n'a qu'une infime marge d'autorité. Force est d'admettre que sesquatre circulaires successives restent pour ainsi dire lettres mortes. Et les nombreux rappels à l'ordre destinés à Monchalin ne suscitent guère d'écho... A l'opposé, comme il se doit, la clique anticléricale bat son tambour...

Dèsledébutd'avril, *La Libre République* consacrait à la *sibyllede M.* neuf colonnes d'information malveillante, puisée aux intarissables fontaines à *on-dit* où s'était abreuvé naguère le vicaire diocésain.Les camarades de *la Lera* sont bien sûr les premiers sollicités, qui ladisent *"filouseet sansd'vinée'* (sans intelligence), comme l'attestent mille insidieux récits, une malheureuse qui a appris *"à creir' sansveir"* et croira, prédit l'auteur, tout ce qu'on aura voulu...

"Retenons deux anecdotes significatives sur l'ingénue -dont le nom a fait oublier celui de Bernadette, de si niaise mémoire!... Les chenapans d'ic l'ont persuadée, voici quelques mois, qu'il vit des peunettes *dans un breui retiré, près de M (les* peunettes, *faut-il le préciser, sont des fantômes)! Et ma foi, elle en verra, des esprits, plus qu'il n'est loisible d'en voir! Unecommère obèse riboulant de ses prunelles, qui lui trace des signes sur le ventre, un vieux au visage balafré qui danse des rigaudons endiablés autour d'elle, un gaillar ivre, tout encapé de noir, moulinant de sa rapière fictive... Elle aura tout vu, la pauvre!.sauf la vérité: un unique benêt de quinze ans, Jules M, qui ne pense qu'à se déguiser afin de faire rire les drôles, dissimulés tout près de là!...*

Un autre futé lui affirme que les fourmis dessinent en chaque lieu oùelles "s'essemillent" *lesintimes penséesde celui qui les observe. Derechef notre voyante* voit- *comme il convient - tantôt des lis et des fleurs de pêcher,*

tantôt des croix et des bannières: bref tout l'appareil de cette Fête-Dieu qui a insidieusement gravé en l'innocente le vain souvenir de ses fastes! Le seing abject de l'obscurantisme imprime ainsi son ignominie dans un coeur vierge. Voilà de quelles textures il fabrique ses saintes!"

En réalité, la véritable querelle tourne autourd'IsidoneMonchalin,qui dérange le clan républicain depuis toujours par ses partis-pris d'ultra-clérical, et plus encore du marquis de Maudissois, notoire légitimiste, dont *"l'apologie réactionnaire delà Marie-Madeleine"* paraît une provocation. Le tout sur fond trouble d'un conflit d'épiciers entre la commune et le nobliau pour la propriété *"du périmètre véritable de la fantasmagorie"(sic),* l'édile convoitant avec réalisme sa juste portion du gâteau.

Pour l'éditorialiste de *La Libre République,* il est évident que le seul enjeu du bon marquis serait de rentabiliser ses terres à demi incultes ouque les chaulages ont fini d'épuiser. Et d'y prophétiser"^. *,)ces officines spécialisées en fiolesd'eau bénite, ceséchoppesoù l'on verra s'aligner les icônes, fes brochures métaphysiques, les crucifix et autres chapelets, en lieu et place du nard ou des avoines folles".* Il n'oublie pas non plus que Maudissois *"(-)peut élucubrer sans risque dans* La Voix du Maine *dont il est actionnaire!... Si l'imbécile apparition de Ma autant de succès que notre écrivassier l'espère, on peut ici prédire qu'il n'aura plus trop à se soucier du lendemain"...*

Il convient enfin de signaler les attaques en règle d'Aristide Vamet, virulent chroniqueur d'une feuille libertaire,Le *Chêne des Evêts,* qui accable Ruet d'ignominieux sous-entendus pour divertir l'opinion.

"Une inquiétude, mes frères! En quels écarts, pour oindre qui, a donc erré notre saint homme en cette nuit d'extase? Que la morte se dévoile! Drôle d'infirmerie où les défunts d'hier sont ce matin plus verts que l'aubier! (...) Et si les huiles de monsieur le curé ne s'étaient pas déposées où les bigots le disent? S'il n'était point si impossible qu'un cul-béni brûle de découvrir le ciel tel Feusaintjean (de la Croâ) dans les corolles des marguerites? Et qu'ilcroie entrevoir Jésus sous un atour d'immaculée! Etonnez-vous après l'exploit qu'il s'imagine ouir des voix divines! Peu lui chaut que le d'vantiau soit décati"...

Précisons à l'appui du ragot qu'en notre campagne mayennaise, une *"filouse"* désigne moins une friponne qu'une enfant douce... L'échotier offrait un excellent prétexte, en tout cas, à tous les furieux qui allaient à loisir croiser le fer et le verbe jusqu'à la fin de l'été...

TEXTES A CONTRAINTES VARIEES

. .

Sans doute l'évêché sait-il bien que la loi de la rue ignore les veto. Elèverait-il la voix, les injures convergeraient sur lui que déjà on échange au cœur des assemblées ou sur les parvis d'églises. Bientôt voleront les pierres et les brûlots. Les espoirs de Mg r Arvin reposent désormais sur le père Ivendri, dépêché par le Saint-Siège le 10 avril, et réputé capable de résoudre avec toute la diplomatie requise le mystère de la foi le plus problématique.

Natif du Cotentin tout proche, Ivendri est petit-fils de métayers, et il en a retenu sous la franche bonhomie certaine roublardise paysanne.il a du moins le précieux atout sur ses prédécesseurs de parler comme les gens d'ici, et non en *"perluisant"* à la façon d'un Méraut, dont on aimait peu le ton sec. Sa rondeur inspire confiance aux plus anciens. Mais il est surtout deceuxqui sont adulés des enfants, parce qu'ils jouent à leurs jeux et les écoutent quand isbavardent... Qui mieux que le patient franciscain aurait pu prétendre démêler ici vérités et mensonges? Au laboureur, dit-on, de sillonner le champ...

Reprenant depuis son début l'enquête du vicaire, le père Ivendri va orienter celle-ci vers l'école, d'abord, où Méraut ne se rendait guère par peur d'y affronte rie terrible instituteur. Assurément, les deux hommes s'opposent M leurs caractères, ni leurs idées ne semblent les vouer à s'entendre. Le père est de ceux que leur foi profonde porte à soulager les misères d'en face et n'a cure des querelles partisanes. Il ne dédaigne ni rire, ni festoyer. Bitard offre l'image de ces laïcs intransigeants qui font de leur vie une croisade et n'a, selon une formule d'Ivendri, *"jamais buune lichette de poiré".* Qui aurait cru à les connaître que leurs divergences allaient si tôt se réduire, et qu'on verrait ensemble le maître d'école et le clerc au café *berlaudantde bon* coeur?

"Tous les élèves de Monsieur Bitard raffolent de leur maître, déclare naïvement l'émissaire de Rome dans la lettre quelque peu décapante adressée à *La Voix du Maine* le 1er mai. *Nos femmes et paysans eux-mêmes, qu'on voit parfois si remontés contre tous ces jacteux de la ville* (sic), *se plaisent à le reconnaître sans fierté et consciencieux. Je l'ai prié de dire ce qu'il pensait enson forsdela bougresse* (resicl)ef *l'ai trouvé sincèrement épouvanté delà savoir mêlée à pareille féerie. La pauvre petite cervelle de bergeronnette lui est un souci de toujours, en vérité, qui picore si peu de miettes dans ce qu'elle*

lit, et prend les mots qu'elle recopie pour des images! Non point que la meil-leure volonté du monde ne l'anime etqu'elle n'aitune solide mémoire. De cela il ne doute pas, et l'a vue réciter par coeur de vieilles leçons dont un esprit vi et moins docile eût vite effacé jusqu'aux traces. Quelquefois même une lueur illumine les grands yeux et il espère un temps que la ligne égrenée lui est de-venue intelligible. Au diable! elle ne suit sur la page qu'unclin d'oeil du soleil!"

A la récréation de dix heures, on voit bientôt l'instituteur et le prêtre s'opposer pour la bonne cause et se mêler à de folles parties. Au *ramdam,* avec les petits, où l'on fait letourde la courette en braillant des formules. A la *houbille, où* des *lanceu'd'tèq'* voilés comme le spectre de la Nuit doivent ac-culerles autres de leurs balles croisées à l'aveuglette. Et nul ne songe à cro-asser au déploiement de sa soutane, lorsque le père fait le *grand tourbillon.*

Rapidement les langues se délient, et des plus bridées jusqu'alors.On retrouve des anecdotes sur *"la Margie",* ou encore sur *"Tga'JuT",* qui semble à l'origine de tout ce qui se trame à l'école en matière de polissonneries. Sur enfin l'abbé Ruet, déjà stigmatisé par l'évêché, et qu'ona danssa lignede mi-re depuis la nuit des Mouillotins de Mayenne de l'an passé, où il aurait gardé en retenue des enfants de choeur afin de leur inculquer des antiennes quand tous les autres gamins partaient quêter des oeufs aux quatre coins de la cité, y égrenant le seul rosaire de leurs foliesetde leurs rires...

"Bien alors m'en a pris de penser que la mignonne était du lot: son nom se découvre à toutes les pages du registre de la chorale... C'est que l'oiselle est douée d'une jolie voix et qu'elle ne manque jamais les répétitions à la cu-re. Elle est venue ce soir-là comme chaque samedi, n'ayant pas assez d'apbmb pour s'opposer aux ordres, et elle est seule ou presque-" Ivendri doit-il au ciel une intuition si soudaine? Ce n'est pas pour y prier qu'il file aussitôt à l'église. Dans une case à partitions, près du buffet d'orgue, il s'empare des cantiques étudiés par les petites choristes au cours de l'année. Et ce qu'il lit en ce butin troublera plus d'une âme après lui...

"Roué soit sur place le Maudit pour ses feintes! Tout est écrit, myGod! Oh!pas la formule entière, telle que l'a rapportée Margie, mais des miettes de phrases piochées à la provende par mon moineau:du Verbe fait corps *et des* abîmes par *ci, des* silencieux *par là, et jusqu'à nos* éructeurs, *ignorés deséco-les et des dictionna ires, et qu'on découvre pourtantdans les paroles du choeur appris le fameux soir des Mouillotins! Les couplets en furent vite remisés, on*

s'en doute! Quisauraitles chanter, hors les quelques présents de la maîtrise essemillée? Encore les plus futés les auront-ils déjà oubliés faute d'en comprendre le jargon. Il n'est que l'oisillon qui tout avale sans rien mordre..."

Pourque se révèle enfin cette vérité qui se dessine, le bon franciscain arpente inlassablement la forêt de V, où on le voit se promener avec l'enfant. Résolu à circonscrire plus précisément l'aire de la vision, il s'en va battre les fourrés accompagné de la voyante à cette heure du crépuscule où la dame lui serait apparue. Il retourne même sur les lieux, seul, cent fois, dès que le ciel prend cette apparencede sérénité qu'il avait le soir du miracle. Le châtelain, un beau jour, le découvre à croupetons, progressant aux abords de l'éclaircie où Margie avait retrouvé sa route pour, dit-il, "y *voir l'ourdissage des ramures comme on doit le voir à hauteur d'innocent..."*

Et le père verra de fait, certain soir d'avril, ce qu'innocent peut voir.

"Dieu et Diable sont témoins!Ce n'était pas la bonne Mère-hélas !- qui ouvrait au pécheur ses bras de lumière, mais sa silhouette crachée que le hasard facétieux avait dû découperaux forcettes dans mon feuillage! Peut-on concevoir semblable malice? Mais attendez le plus beau! Il y a là un reposoir, en retrait de la sente, que domine le calvaire Saint-André. A peine m'étais-je lassé de cette première merveille que mon soleil couchant étale ses oeuvres. Et voilà le calvaire qui projette sa grande ombre au travers de la Dame dont un guéret fleurit tout de blanc le d'vantiau. *Quatre fois! tel un artiste de théâtre qui me ferait sa révérence, dès que l'astre ressurgit dans une échancrure des sommets!.. Imaginez ma linotte, pour peu que le grand orgue de la nature lui répète soudain, soufflés par la brise, les échos d'un air qu'elle connaît bien... On s'en doute: elle lui rend la parole! Comment ne croirait-elle pas alors qu'Eole, de ses pipeaux, lui confie un message divin ?(...)*

Trouvez-moi, conclut Ivendri, *merveilleux plus naturel!"*

Ne nous étonnons pas que de telles lignes aient su contenir, et cela en moins de temps qu'elles n'avaient mis à s'exalter, les passions qui s'étaient si impétueusement exprimées jusqu'alors. Il est peu de ces fureurs que leur baume, à vrai dire, ne puisse apaiser. Si Rome admet qu'un hasard *naturel* a

acoompli le prodige, le clan laïc n'a plus guère de raison d'en douter. Sa réaction montre même un contentement manifeste.

"Ilsont le bec jaune, ceux qui croient tout ce que l'oison voit et entend- argumente *La Libre République* en s'égayant des métaphores du bon père-. *Tout mériterait d'être pesé chez ces gratte-papier qui, tels des lanceu'de teq', essemillent leurs sornettes en aveugles. Alors, sous le commérage retenu et complaisamment guilloché,comme à M, nos braves lecteurs verraient paraître malgré les préjugés l'imposture qui se profile. Avis à ceux qui prennent une rumeur pour parole d'évangile et le vent des ragots pour un choeur!"*

Ce à quoi le quotidien visé répond que c'est lui qui a publié le Père -en première page qui plus est - comme il a fait du marquis. Nul ne peut donc nier son impartialité dans l'affaire, sauf à souligner qu'il lui revenait de livrer un texte imposé par la Curie... Mais cet affrontement interne est le bienvenu en vérité. Maintes lettres stigmatisaient alors le journal. Plus d'un "fier-bec" jasait - comme eût dit Arvin - contre la béatification hâtive d'une traînée aussi effroyablement niaise. Au coeur d'un conflit qui risquait de devenir explosif, La *Voixdu Maine* s'embrasait dans l'incendie qu'elle avait provoqué... Ivendri sauvait la mise avec son témoignage: ne réconciliait-il pas le merveilleux et le vraisemblable?... Ses partisans feraient valoir qu'en dépit des cuistres malveillants Marguerite n'avait pas menti. B les prudes, qui n'avaient pas cru à sa *belle Dame* ni à son message, seraient non moins confortés dans leur scepticisme. Miraculeux quant à lui, le récit du Père tombe du ciel...

Il embarrasse un temps le marquis désormais contesté, comme on peut aisément s'en convaincre, jusque parmi les fidèles de son camp. Rompu aux combats d'idées les plus désespérés, celui que le parti libéral traite familièrement de *Croisé* trouve néanmoins la parade. Le six, dans sa tri bune hebdomadaire de La *Voix du Maine,* Maudissois pourfend le complot nihiliste sur la foi même des arguments qu'on prétend lui opposer.

"Est-il meilleure preuve de l'Art et de la Puissance du Verbe que cette rayonnante Marie découpée dans un feuillage? Peut-il être de notre sang et de ce siècle immonde, le Jardinier sublime qui a contourné le Ciel au coeur de nos ténèbres! Malheurà qui confère à la Nature les mérites de Celui qui l'a enluminée, et clame ici et là qu'un hasard ingénieux, armé de quelque canif, se serait plu à composer la scène. Le hasard! *qui a joué del'orguesous lanei sylvestre et jeté l'ombre de la Croix surson opéra?...Ô chrétiens de peu de foi!*

ignorez-vous que la main du grand Ouvrier façonne ici toutes choses? Et doit-on vous tendre un mantelet tramé dans vos manufactures pour que vous le reconnaissiez divin? Mais il était tout tressé d'air et de lumière, le profil fugiti apparu parmi nos ramures! Osez dire que ce tissu-là n'est pas mieux appro-prié à la très Sainte Immaculée que tous vos brocarts de satin!"...

Et le lendemain, Varnet publie dans *Le Chêne des Evêts* un long manifeste tissé lui-même de brocards à l'adresse *6u"Sieurde Dis-moi-sct ",* où il se fie non moins que le marquis aux révélations du Père...

"Fustigé comme il convient par ses propres zélateurs, le voilà cocu notre aristo! Une croix -mais d'infâmie - vientécussonnerson blason mytheux Il paraîtrait qu'on l'a même crucifié quatre fois, le pauvre Jésus. N'est-ce pas la méchante prosede sesamis qui l'affirme? Et l'auteur de l'abominable forfait, à en croire ladite prose méchante, serait cette brave fille Nature! Horreu et stupre! Nos enfants de Marie découvrentque la garce tient à merveille le rô-le réservé d'ordinaire à l'Immasculée! Le vent souffle sondiscours, un champ lui sert de guipure, et la comédie se joue sans souci de régisseur. Au scandale A l'usurpatrice! braille mon Macbête du haut de ses créneaux. Nature défie nos trônes. La forêt ensorcelée marche vers nos murailles! Des calembours assas-sins bruissent dans sesramures! Et nos prophètes eux-mêmes ont conclu notre perte!(...) Rends-toi, marquis! Tes fourrés te font grâce...Ton curé t'y invite qui va, le soir du printemps, y tremper dans les fleurs sa mouillotte..."

Tel est l'intérêt commun que personne.en vérité, ne songeà réfuter ni même à contrôler les affirmations si étonnantes du père Ivendri. Quand elle est révélée par La *Voix du Maine,* sa découverte d'une anamorphose à l'i-mage de la vierge attire bien à Mde nouveaux curieux, souvent venus de loin. Mais la fièvre dont ceux-ci témoignent n'est guère propice aux vérifications. Et la fouille sauvage et systématique de la cépée qu'ils pratiquent sans au-cun discernement n'a pour effetimmanquable que de dissiper à jamais ce qui était demeuré du fragile phénomène. Nul à l'avenir ne verra plus le mantelet rayonner, ni les bras de la vierge Marie *"s 'écartiller"*parmi les feuilles. Nul ne re-trouvera l'incertain prie-Dieu de mousse ou le père et Marguerite, agenouillés, entendirent l'orgue éolien jouer sa musique sacrée. Nul, sauf pour lancer la *teq* (une baie deson aux deux sensdu mot), ne prétendra même avoir vu ou perçu rien de tel...Mais on viendra longtemps encore errer le soirdans la forêt de V, à espérer les clins de soleil de la *Dame* - comme au rivage près d'où un galion

regorgeant de trésors se serait abîmé on ne veut pas douter de ceux qui ont trouvédesécussurlesable-etnulàM ne doutera...

Si l'on y regarde attentivement, le récit de notre émissaire pontifical est pourtant fort invraisemblable.Comment s'expliquer - par exemple - que la végétation si exubérante du printemps ait épargné pendant quarante jours le contour d'une anamorphose? Comment s'expliquer que le soleil couchant y ait projeté les mêmes ombres à un mois de distance?B comment diable la sentence reconstituée par la pauvre Margie surdes bribes d'antienne aurait-elle pu induire le moindre sens!... Comment exclure, de fait, l'idée qu'un Dieu retors avait bien forcé le hasard - comme ce fou de marquis l'avait clamé!..

En somme, l'hypothèse que mère Nature aurait sans aide accompli la merveille ne tient guère qu'à l'intime et commun souci d'y accorder foi. Encore l'autorité du bon père et ce ton familier qui sut opportunément lui rallier les rieurs scellèrent-ils seuls cette unanimité de circonstance. Le franciscain, à en juger par une lettre écrite le tout premier jour de l'affaire, et rédigée avec une certaine componction, savait visiblement acoorder son style au public auquel il s'adressait. Affirmer que sa bonhomie ne fut ici qu'une stratégie et qu'il ornasa fable àseule fin de réunir une communauté déchirée serait sans doute prêter au conteur bien du machiavélisme. Mais comment n'eût-il pas connu en priorité que *c'était* un conte?... Comment mettre au crédit de la naïveté ses explications naturalistes d'un phénomène manifestement fabuleux lorsque tout en lui prouve par ailleurs un pragmatisme lucide? Peut-il être naïf, le subtil alchimiste qui sut à ce pointtransformer l'impensable en vérité de bon aloi? Et peut-il être dupe?

Ce n'est pas l'évêque par intérim, Mgr Arvin, qui poserait une question aussi vaine:tout l'or que le cher Ivendri immeige en sa feuillée fût-il une mystification, il y croira dès lors qu'on y croit *"Messager de Dieu, notre frère aura su illuminer de vérité les ténèbres de l'ignorance. Grâces lui soient rendues d'avoir apaisé nos pauvres esprits, soumis à grande agitation par les propos d'une innocente, et donné la leçon à qui voudrait engager notre Eglise sur le cruel chemin de la désillusion!" etc..* Point de trace ni signe de doute, on le voit. S'il importe à l'évêque de rendre au diocèse raison et dignité, et si la thèse du père favorisait à coup sûr cette intention, il serait injuste d'ignorer qu'au-delà *de son* franc-parler le franciscain émaillait son rapport d'insignes détails, au réalisme on ne peut plus troublant, et qui auraient ralié à ses ingéniosités les plus folles

une masse de lecteurs a priori moins favorables que Mgr Arvin.Comment peut-on lire, par exemple, sans croire en leu r véracité, telles pages évoquant le champ *“écharpé d'ombre et de soleil"?...*

“Sans doute imaginez-vous leur axe tiré à la règle? ou au cordeau? Il a l’oeil, notre soleil, mais pour aligner à l’estime sur le gaufrage de l’enclos les quatre croix de sa malice, on le reverra! Pour sûr! sa ligne va à l'essentiel, gondole ici, s’écarte là, si l'humeur du terrain en vient à l’exiger. Et elle s’étire à en diluer sa couleurau milieu de l'herbier.Ainsi se perd l’image du saint parmi les feuillages, à la Trinité-des-Monts, sur la fresque d'un père géomètre, car tel est l’Art qu'il ne fit jamais que de la Nature avant la lettre!”...

Renforcé ici d’une allusion rare au Sf *François* de Maignan,le propos est bel et bien de fasciner. Notre émissaire aurait damé dix pédagogues... Est-il étrange que son histoire ait reçu l’approbation immédiate de l’Eglise? Et quel responsable, en vérité, aurait laissé filer pareille opportunité *de”juguler ces o-rages qui menaçaient* (dixit Arvin) *notre pays déjà meurtri...”?*

En théorie, les lignes d’Ivendri n’affirment pas ni ne préjugent qu’on doive évincer Saints et Dieux de l'affaire. Maudissois évoque *"le doigté du Ciel sous la prestidigitation”-* et il ne se privera pas d’entonner *la* rengaine de-puis sa libre tribune. Mais la Sainte- Marie *“naturelle ”* dûnt il trace l’image paraît mièvre aux futiles qui, toujours, préféreront la dame de chair et de sang à la fé-erie enpâturin et feuilles de comouillers...Sans la foi du tribun la Vierge de M tomberait vite dans l’oubli, et on ne lui rendrait plus, fascinés par la magie hyp-notique du lieu, que l’hommage du touriste à la beauté des choses...

Il n’est plus qu’un rêve, le projet fabuleux de basilique! et l'indigneo-ratoirequi en tiendra lieu ne nous serait pas parvenu lui-même, tant le grou-pe des fidèles se réduit, si quelque heureux hasard n’avait emboîté awsc un égal entrain le pas d’entrepreneur du marquis. A moins de parler plutôt d’un”ag/o *divin”,* comme le fera l’insidieux Varnet dans son feuilleton...

Réalité ou canular, ce *hasard* fera grand bruit. Tant dans les rangs *immaculistes* que dans les lignes des réfractaires, le coeur assoupi se réveille. On parle d’une autre intervention mariale dans la forêt de V, et le déçu d’hier se prend àespérercommeau premier jour. A en croire la rumeur qui circule une aveugle aurait recouvré la vue près de la cépée de Marguerite. Puis d’un aveugle on passe à vingt. La rumeurest charitable à qui l’entend...

En fait, c'est une journalière habitant un écart, à quatre lieues de la

bourgade, une certaine Lucette Marel.qui aurait profité de cette grâce divine. Sans être aveugle, Lucette souffrait de la *gal'dyeux,* comme on désignait un leucome. Avant le *miracle,* elle percevait avec difficulté les contours, et sa rapide guérison loin des hôpitaux surprendra certes les médecins. Son nom, aussitôt associé au nom de Marguerite et à la récente visite de Marie, prend pour notre *Croisé* en déroute valeur d'étendard. Le 15 mai, *La Voix du Maine* livre une chronique du marquis en forme de pamphlet.

"Ils ont refusé d'ouvrir leurs yeux, accordant aux feuilles leur dévotion païenne! Lucette, la pauvre infirme, les a ouverts pour eux. Ils ont voulu évincer Dieu de son sanctuaire naturel et y placer des idoles de vent et de bois. Lucette, qui ne distinguait plus les arbres ni la nue, a seule reconnu l'Eternel! Bienheureuse l'aveugle qui sut Lui rendre grâce au choeur (sic) *de Sa nature! Malheureux les aveuglés!"*

En moins d'un mois les projets de basilique vont ressusciter. Le *fac similé* d'un crayonnage du bâtisseur suggère assez que les dons (*divins agiol*) affluent à nouveau dans la caisse à rêves de l'Association: l'architecture est ici conçue dans le style gothique et affirme plus d'audace encore que l'ancien plan n'en supposait. *"Preuve,* ironise Varnet, *que la taie sur l'oeil des misérables entretient le tape-à-l'oeil de nos curetons. On apprendra bientôt qu'un sourd-muet a prêché le premier la dive parole..."*

Maudissois avait d'ailleurs déjà entamé le magot destiné à sa nef. On pouvait voirdepuis peu, près du reposoir Saint André, la vierge feuilléed'or commandée à un sculpteur de Paris et dont la robe avait été reconstituée, à en croire les notesdu marquis, d'après les indications mêmesde la voyante.On retrouvait bien sûr la position des braset jusqu'aux quatre croix, formant un arc imperceptible dans les pliures du drapé... La statue, certes, avait fière allure! On comprend qu'elle ait elle aussi réveillé certaine curiosité.

Très vite, une nouvelle rumeur proclame que la Lucette a guéri en se prosternant aux pieds de la Vierge. Et le héraut la répercute sur le champ. Il sera d'autant mieux suivi que la région est malsaine... Bientôt, c'est par cohortes que les mal-voyants convergent vers la sainte de pierre, entraînés par l'espoir de bénéficier de cette lueur qui émanerait miraculeusement du granit En folles théories on sillonne la forêt, comme dans le tableau de Bruegel, tâtant le sol du bout de sa canne, le regard perdu à guetter l'horizon.

Une sorte de rituel voudra qu'on pose la main, d'abord sur le chapelet

ornant la taille de la statue, puis sur les croix *de* sa robe et le socle à son pied, travaillé en forme de globe solaire.Tousaurorrt à coeur de le suivreà la lettre sans en savoir ni les causes ni la raison,et les places frayées au fil des jours en perdront bientôt leur or. *"Poudre aux doigts vaut-il poudre aux yeux?* grogne un Varnet déçu par la tournure des choses. *A quoi foutre sert de voir, sau à distinguer un oculiste d'un margoulin et l'eldorado d'une gueuse en staff!"*

N'en déplaise au clan républicain, la madone "de lumière" fait rêver. Il n'en est pour preuve que le *Sacre* (c'est-à-dire la Fête-Dieu), fameux dans la région pour ses fastes, et dont Margie sera la véritable reine cette année-là. On est venu de loin jusqu'à M, où lecuré Ruet doit lire la messe en plein air. Quand la procession s'ébranle pour aller rendre grâces à Dieu, du village au village en passant par les quatre reposoirs, c'est sur un vaste tapis de feuilles où des pétales de roses dessinent des croix immenses passementéesde lis. Un drap sergé de reines-margueritescouvre le dais de la statue que la foule, en écho, exalte de son choeurdechaumièresenécarts.A Mayenne, le *GrandSacre* du dimanche suivant, mené par Mgr Arvin, ne laissera pas un tel souvenir...

Rien ne semble devoirbriserlenouvelélan de nosimmaculistes.Tel un feu de lisière embrasant la forêt, le culte porté à la vierge guérisseuse va entraîner les plus incrédules vers lacépéede l'apparition. Même si beaucoup ne viennent qu'en curieux, ou parce que la science a déçu leurs espoirs, leur nombre fait littéralement renaître le Comité créé par le marquis. Et celui-ci organise dès la mi-juin des pèlerinages réguliers malgré les pressions d'une hiérarchie cléricale toujours en retard d'une ferveur...

Le triomphe sera pourtant bref. Dans le camp laïc, où l'on prétend tordre le cou à l'idolâtrie, la contre-attaque est fulgurante. L'enquête officielle indique bientôt que Lucette Marel, la prétendue miraculée, présente le long de lhypocondre et sous le nombril les stigmates de scarifications au couteau... Une étoile à six branches apparaît ainsi, tracée sur l'abdomen de la patiente, et l'étrange rayonnement autour de l'ombilic désigne à chacun son auteur...

Il s'avère que la pauvresse n'est autre, en réalité, que la cliente àqui lefollo destinait les gris-gris portés par Margie le21 mars!Chez l'ensevelisseur un livre de magie est découvert où figure le rituel de la guérison, et le scalpel avec lequel il a griffé son astre sur le ventre de la malheureuse. On trouve aussi, dans le village, un bourrelier qui a soigné sa *gal'd'yeux* en suivant les recommandations du cerneurdemaux.Et il ne serait pas le seul...

Désormais, peut titrer Varnet sarcastique, *"la messe est dite."* Entre un rustaud qui fleure le soufre et la madone, le combat tourne au saugrenu. *"Allez savoir qui, de la sorcière des uns au sorcier des autres, aura curé (avec votre permission meschers frères...) l'oeil obscurci de la Lucette! Qui du folio hstillateur de jus de couleuvres, ou de la mère pucelle ad vitam sempiternam, usa pour le coup de ses charmes? Demandez à Sois-Maudit, le pauvrecroisé, qui revient de Terre Sainte birette en berne et verbe embarrassé.ses sarrasins en sont encore couchés de rire!"*

Guérisseuret rieurs sonnent le glas de l'espérance. Associer lesaint nom de Marie à celui d'un rebouteux jeteur de sorts allait vite s'avérer fatal au culte renaissant de la vierge de M. Les dons cessent d'affluer avec les pèlerins, qui se détournent alors du sanctuaire. Et ainsi s'efface le rêve architectural *du maudit* dans l'ombre et le silence retrouvés de sa forêt...

En quelques jours, ses fidèles alliés du Comité lâchent le fondateur. Isidore Monchalinfaitun prêche contre *les érecteurs de veaux d'or* dont l'écho se fait entendre aux quatre coins du canton. *La Voix du Maine* porte son coup en publiant la lettre ouverte de Mgr Arvin *à qui ne distingua pas l'astre du mirage.* Les passants s'écartent du vaincu, qu'on dit *ensabbaté* par le folio.

Ulcéré, trahi par son camp et brisé par le sort, Maudissois paraît un temps renoncer.L'oratoire s'élèvera pourtant surle lieude l'apparition, tel qu'il nous en reste ici le spectre pitoyable, aux premiers jours de l'an de grâce 1900. En tout état de cause, presque rien ne demeure du formidable projet nourri vingt ans plus tôt. On y retrouve toutefois, comme en reliquat de son ambition ancienne et de son intérêt passionné pour l'héraldique, le plan grâce auquel le marquis prétendait rendrecompte symboliquement du miracle. Mais écrasé en perspective - ô dérision-comme une anamorphose de Maignan...

Harassé partantd'annéesdelutte, le Croisé ne verra même pas sa chapelle. Il meurt quatre mois trop tôt sans disciples ni descendance, mais la foi intacte en *son* apparition. Vametcommente cet ultime faux-pas de l'impulsif nobliau par une reproduction satirique de la *Parabole des aveugles* où se reconnaissent, derrière leur guide, les fidèles qu'il entraîne à l'abîme. Au ciel, on lit ce texte lapidaire: *"Le dernier Mot-soit-dit à qui l'entend: Ave Maria"...*

Ce mot cruel pourrait bien être aussi le dernier de l'aventure. Son agitateur disparu, rien ne paraît plus devoirtroubler la paix du canton. Quand les frises de la corniche parachèvent enfin l'oratoire, que le maître d'oeuvre

el jusqu'au moindre goujat ont pu se payer sur la vente du château, il n'est d'esprit si mal tourné qu'il ne trouve son content dans l'ordre rétabli. L'in-folio *'Errances à travers le paysde M",* publié par le très laïc Albéric Bitard, parle du guéret en des termesqu'on pourrait même juger nostalgiques: *"Au rond-point nomméSaintAndré, l'édifice qui apparaît soudain forme un poignant tableau. Ouvert aux pèlerins, le narthex abrite une statue vénérée (...) Dans la nef on remarquera surtout, en rappel d'une ombre qui - dit-on - traversa un champ, un rang de quatre croix d'ogives et un choeur rayonnant comme l'astresolaire. Autour de l'ouvrage, des armes partantes courent sur un bandeau..."*

En vérité, il est loin le temps où la voûte étoilée semblait àbeaucoup de railleurs *Taraigned'pierre"* qu'on voyait pendre au plafonddu marquis. Nul lïa plus à coeur, désormais, de ranimer la guerre.

Au printemps 1930, cependant, un érudit de l'université d'Altenburg brisera le secret du mystère enseveli... Le savant *bénédictin* Johan *Elgaü,* éminent chartiste et auteur d'une thèse sur la poésie réticulaire latine qui lefaitconnaîtrecommeunremarquableexégètedeVenance Fortunat, grand romanistepar ailleurs, découvre une glose de son poèteen prose française. Une vive curiosité le pousse alors sur la trace du signataire, cet étrange *RP Sylvestre Ruet* dont nul répertoire n'a gardé le souvenir. Sa quête aboutira - en ce jour du 21 mars qui marquait l'anniversaire de l'apparition - aucourrierque Mgr Arvin avait reçu du prêtre et que nous avons lu...

Or, il apparaît aussitôt à Elgaü que Ruet y avait appliqué à sa façon certains procédés de ces *versus intexti* si caractéristiques de Fortunat: *"Ce n'est certes pas innocemment,* écrit-il, *que fe message de Marie s'aligne ■en lisière'du propos tout autour de la page. Hors cet acrostiche circulaire on restituera en son centre comme un* M *'écartillé", pour peu que l'oeil attentif entreprenne d'unir quelques* m *du texte. Ainsi se cachent sous une apparence rassurante bien des figures symboliques de nos arts grec et latin."*

Force est au savant de s'interroger. La formule que Ruet avait fait "circuler" en acrostiche ne saurait parler *d'éructeurs* par hasard... ■faudrait alors admettre que Marie s'était complue pour l'amour de l'art à honorer le prêtre d'un palindrome de son nom - ou supposer que le Malin, cesoir-là, s'était à tous égards glissé parmi les feuilles...

Elgaü, qui ne croit nullement à l'intervention de l'esprit infernal,

désire en savoir plus et s'enquiert des survivants. La fille de l'ensabbateurest morte depuis longtemps, mais il trouve au fin fond de la forêt de V un robuste vieillard nommé Jules M, celui-là même qui persécutait *laLera* et réjouissait les drôles de ses tours. Or il se souvient du printemps 1880 probablement mieux que tout autre, celui qu'on appelait alors *l'ga'Jul'...*

En cette année 1930, on a enfin remisé les arcs et les flèches. Le secret peut se dire sans qu'on ait à s'inquiéter des retombées. C'est bien lui, le facétieux, qui s'étaitembusqué le 21 mars déguisé en madone -avec il est vrai de tout autres intentions que d'amuser la galerie. Marguerite, surprise, ne résistera pas tant que Jacob à son ange, et l'on comprend la vraie raison des jambes souillées et de la blouse décatie...

Il n'est pas étonnant que la fillette coure aussitôt porter son fol aveu au presbytère, où le jeune prêtre l'écoute. Comme l'évêque en a témoigné, Sylvestre Ruet est alors tout imbu de ce verbalisme corrosif emprunté aux hérétiques, et selon lequel il n'est d'autre Vérité que produite parle langage. Il n'a ni scrupule ni peine àconvaincre une enfant si soumise de transfigurer sa honte en belle histoire, quitte à lui-même en faire un miracle de mots. Ce qu'ils diront n'est-il pas plus *vrai,* selon la théorie de l'orgueilleux, qu'une réalité voulue par le diable? En sanctifiant sa protégée, sans doute même croit-il tuer en elle la pécheresse. N'est-ce pas à la lettre *"au chevet d'une mourante" que* le mènent ici les errements de sa foi?

Certes, Mgr Arvin n'est pas réellement dupe. On se rappelle à l'évêché ses réserves à l'égard de Ruet et ce sobriquet de "fier-bec", fort incongru de sa part, dont il le gratifie... Mais l'émissaire pontifical fut le premier, selon toute vraisemblance, à déchiffrer la prose truquée. Eût-il dénoncé le coupable, comment éviter que le désaveu collectif n'atteigne l'Eglise tout entière? On comprend désormais qu'Ivendri eût choisi cette habile parabole où la nature pourtourait la feuillée en imitant l'imposteur. Et l'on s'explique le soudain mutisme de celui-ci...

Un mois s'est tout juste écoulé depuis les affrontements que Margie se trouve *"aveir sa giron née" comme* on dit ici des filles soupçonnéesd'être enceintes. Seul *L'Espoir de l'Ouest* annonce la nouvelle de son départ furtif pour le couvent des soeurs d'Evron *"où elle ne sera plus la cible des rigoristes et des gueux".* De fait,

il fut à peine question de sa mort, vingt-quatre ans plus tard.

Tel est le sort du curé Ruet lui-même qu'on soumettra, au début d'août, à la règle d'un obscur monastère bénédictin niché entre Conques et Pomposa. Il se devra d'y classer des archives jusqu'à la fin de sa vie et nul ne lira plus jamais du fier-bec le moindre calligramme inopportun.

"*On notera,* précise Elgaü, *que les ruses de l'almanach rappelèrent l'infortuné un premier jour de printemps...*" La providence prenait sa revanche sur le curé de M...

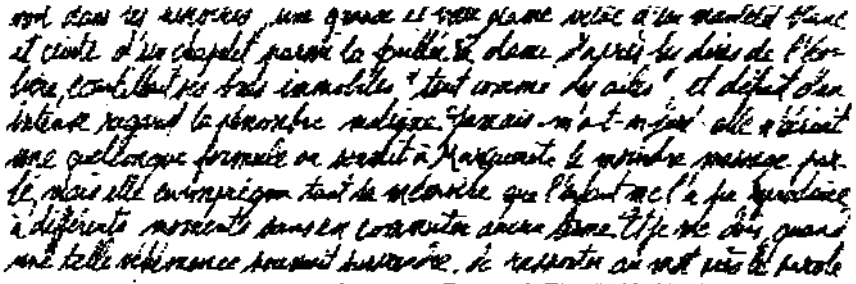
Seule aujourd'hui parle encore du poète sa geste ébauchée autour de l'oratoire, telle à peu près qu'on l'a lue en ces pages. Mais la pierre effritée du bandeau est pour l'heure la proie des ronces, et nul n'entend remédier à l'effacement progressif de l'épopée.

Gagnant peu à peu jusqu'au choeur ogival, le mépris concerté de l'homme et de la nature a arraché par endroits les moellons, frayé les armes parlantes, déchaussé les claveaux, écartelé la voussure...Tout se passe comme si, narguant celui qui en avait fait l'esquisse autrefois de sa main tremblante, l'artificieuse fabrique s'employait à se réduire au rêve jeté sur une coupure d'agenda...

Oubliée de tous, nul n'y pense plus prier contre les troubles de son regard en notre pays de Laval...

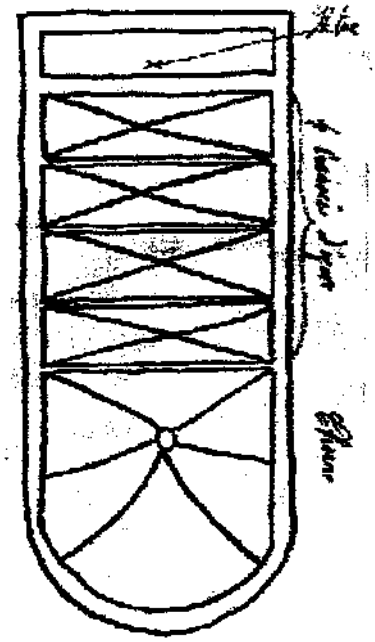
Le Chêne des Evêts

Caricature parue lors de la mort du marquis de Maudissois.



Fragment de la lettre de Sylvestre Ruet, où Elgaü décèle *"comme un* M écartillé, *pour peu que l'oeil attentif entreprenne d'unir quelques m du texte".*

Paysage avec St François de Paule en prière, par le père Emmanuel Maignan (1642). Cette anamorphose du cloître de la Trinité des Monts, à Rome, est évoquée par le père Ivendrl dans son courrier du 1er *mai* 1880 *à La Voix du Maine.* L'image du saint et de l'arbre n'est ainsi visible qu'à l'entrée de la galerie et s'étire jusqu'à devenir indéchiffrable à mesure qu'on s'y avance...



"Le rêve jeté sur une coupure d'agenda"... Esquisse dessinée par le marquis de Maudissois pour sa basilique.

On y reconnaît le narthex où, selon Bitard, se trouvait la statue de la vierge, et le plan symbolique de la voûte: *"Quatre croix d'ogives en rappel d'une ombre qui - dit-on - traversa un champ, et un choeur rayonnant comme l'astre solaire..."*

Ou encore: *l'araigne d'pierre* au plafond du marquis...

Régine Detambel

Blasons d'un corps enfantin

(extraits)

Un être mathématique

L'enfant a l'appétit des brisants et des coupants. Les sparadraps, la gaze, le coton forment son linge intime de jeune fille. Et comme une jeune fille, en effet, il est possible que sa peau crie sans cesse aux écorces, au crépi, à la ronce et aux barbelés, saisis-moi au passage, ne me laisse pas au rebut. Et à l'épingle, au clou, au bois qui n'est pas limé, j'ai besoin d'attirer l'attention avant de retourner en poussière, si tu me faisais cadeau de temps en temps de quelque chose de coloré, en soie, même seulement un petit carré, tu me ferais un honneur particulièrement remarquable. Voilà pourquoi l'enfant porte une peau radieuse et absurde de papillon, avec ces mêmes taches et ces mêmes macules que l'œil peu exercé prendra pour une irritation illogique et momentanée.

La plus virtuose des figures qui puisse se voir sur la peau d'un enfant est l'éraflure. Marcher dans de hautes herbes sèches suffit en général pour que surgissent sur le mollet, comme d'un mur à décorer, de larges courbes sinueuses et balancées. Mais si l'on y regarde mieux, si Ton tâche du regard à démêler les lignes pour rendre à chaque pointe son ouvrage, alors l'éraflure est toujours une forme seule et dressée.

L'éraflure est un être mathématique. Elle est une ligne active, prenant librement ses ébats, avec une direction et une amplitude. Le long de cette ligne, des points plus profonds, répétitifs, donc plus puissamment colorés, donnent le rythme, mais jamais plus rapide que les battements de jambes d'un nageur.

L'éraflure est toujours grêle et mince, aux bords à peine déchiquetés, elle ne forme pas surface comme l'égratignure, elle n'est presque jamais triple ou quintuple comme la griffure. Elle ne coule pas, à peine si elle suinte, même fraîche. De fait, elle ne se charge jamais, en guérissant, d'une croûte épaisse, cette belle patine des sucs qui va, selon les sangs, jusqu'à l'acajou.

L'éraflure ne se lèche pas. Elle semble une image déjà lointaine, qui n'aurait pas été calculée, filiforme et fragile, sans rien de pulpeux, comme une rafle de

raisin, la rêverie légère et fascinée d'une épine qui s'est posée puis retirée d'elle-même, parce qu'elle n'avait ni puissance ni portée, qu'elle était captive et sans espoir d'ascension, bref, dans l'impuissance physique d'être flèche.

Le petit trou en forme d'étoile

Tout ce qu'il y a en nous de sot et de romanesque, l'écorchure nous le révèle parce qu'elle est forte en peur. Un écorché ne crâne pas, Même s'il a d'abord crié, il est soudain devenu silencieux. A présent, il se tient le coude ou le genou, il l'attire contre son cœur, sans ménagement, lâché de sa brusque volte-face, surpris d'avoir cessé son tapage, qui promettait pourtant, pour mieux regarder en lui-même.

La langue sèche de soif et de curiosité, il pense à des citrons, des groseilles mi-mûres, des consolations acides, fraîches, vertes. S'il ne parvient pas à s'arracher au spectacle de son propre sang, c'est qu'il en a soif pour la première fois. Les lèvres lui brûlent, sa gorge est malade, il sait qu'il ne pourra pas tirer vanité du sceau et du ruban rouges qui lui coulent maintenant sur le mollet ou sur l'avant-bras parce qu'il a pénétré dans ce lieu étranger qu'il habite seul, qu'il prenait pour un abri, et qui n'en est pas un.

De sa propre anatomie, la peur donne toujours une confuse mais universelle culture. Ce qu'il sait, au fond de lui, c'est que les portes de son enfer viennent de s'entrouvrir. Il a vu le spectacle comique et effrayant de son intérieur.

Chaque écorchure suivante est la confirmation de cette vision, toujours plus profonde et plus ample, d'un cadavre préparé en salle de dissection, couché sur le dos, avec une fenêtre rectangulaire ménagée à travers les muscles épais de l'abdomen et d'autres interstices, longs et minces, découpés entre chaque tendon pour que la tête des os soit plus ronde et plus accessible.

L'écorchure n'est pas le désagrément nécessaire des promenades en vélo et des sauts dans les ronces et dans les fourrés, elle est une fenêtre soudain en soi, le petit trou en forme d'étoile par lequel passent pour la première fois les rayons du soleil. Alors l'ombre au-dedans est un cône qui grandit.

Un bien piètre malheur

Par définition, une égratignure n'est rien, elle compte pour du beurre, elle n'est qu'un fou rire qu'on prend quand on l'a échappé belle. Une égratignure ne fait pas de tort à celui qui la subit, au contraire elle s'exhibe comme la marque providentielle laissée par l'étendard ou la lance de l'archange protecteur intervenu ai votre faveur, et il faut apprendre à regarda à travers elle pour appréhender ce qu'elle aurait pu être et n'a pas été, par exemple une amputation ou une atroce mutilation à un croisement de routes.

Sans cela, sans cette présence indéniable et suprême de petit-rien-du-tout-qui-n'est-pas-mortel, l'égratignure serait un bien piètre malheur car, en dehors du divin mystère de la chance, elle n'a ni la beauté sourde de ce qui est vraiment sanglant, ni le relief inquiétant des chairs longuement et douloureusement travaillées par un corps étranger. On pourrait même la prendre pour une tige de mauvaise herbe, rougeâtre, sèche, une brindille que la sueur retient. Tout ce qui est superficiel est désastreux.

Ainsi Tégratignure ne se traite pas, sinon par le mépris. Elle ne nécessite ni mercurochrome ni pansement, à peine un rapide savonnage à mains nus.

Incapable même de flatter l'amour-propre du petit martyre, qui rêve de plâtre et d'hôpitaux, Tégratignure est vouée à l'oubli. Elle n'aura rien taché, elle ne durera pas, elle est une trace légère laissée par un cerf sur la terre gelée.

Une trajectoire accidentelle

Une lame (ou le tranchant d'une feuille de papier) fiiyant son orbite est attirée dans les parages de la chair, déviée, contrainte de fendre l'atmosphère qui l'entoure, c'est-à-dire la peau, puis la chair elle-même. Cette tranchante échappe de justesse, comme étoile filante embrasée, au danger de devoir rester attaché à la chair pour toujours et, fendant tout ce qui est devant elle, poursuit son chemin dans l'espace.

Ainsi la coupure est-elle une trajectoire accidentelle et n'a donc, par conséquent, qu'une valeur linéaire: elle est courte ou longue, large ou étroite. Mais à regarder la coupure fiaîche, ses berges maintenant écartées l'une de l'autre, le sang un peu obscur qui en tapisse le fond, l'enfant se met à rêver. Comme il se doit, parce qu'il n'est encore qu'un songeur, ses lèvres s'agitent, sa langue cherche un chemin le long de son palais. Il ne se rend pas compte qu'il a mis le doigt dans la bouche et qu'il tète. Alors seulement, quand la coupure est propre, imprégnée de salive et déjà se cicatrisant, Tentant remarque qu'elle est un canyon plein de rochers ébréchés, une mine de sel à ciel ouvert, et qu'il demeure, là-dedans, dans cette ruelle minuscule, une douleur extrêmement compliquée, rouge et or, concentrée et réduite en une si petite surface qu'on a de la peine à croire que ce tourment assourdissant peut provenir d'une blessure infime, trop petite et trop peu colorée pour ressembler même à un signal lumineux.

On n'est pas frôlé impunément par les astres. La coupure continue de brûler, de piquer, il y a là dedans quelque chose de vivant et d'outré, une étincelle qui se révolte. L'enfant pose les poings sur les hanches et se penche en arrière, il contemple le ciel, longtemps, assez longtemps pour réussir à lui rendre, j uste par la colère de son regard, le petit grain de gravité qui s 'était écarté de savoie.

Une hutte de peau

L'ampoule est une sangsue, un parasite à pompe, sarcastique et farouche, fixé sous la peau, au niveau de la lanière de la sandale, par son abdomen difforme et blanc, de méduse. Moins colorée que la tique, qui contient du sang vrai et que l'on peut foire éclater sous sa semelle à des fins artistiques, pour dessiner de petites choses fines et sanglantes sur le plancher, l'ampoule a la taille exacte des tubes de colle livrés avec les maquettes d'avion et de bateau en matière plastique kaki. D'ailleurs, tout comme ces tubes, elles se perce à l'aide d'une épingle. Mais d'une épingle flambée. Si l'enfent respecte cette discipline aride, ce n'est pas question de pureté, c'est que la désinfection des outils faits pour soigner est ce qu'il y a de plus proche des pratiques d'exorcisme et de magie. C'est aussi pour le bonheur de tenter de mettre le feu à quelque chose qui ne s'enflammera pas. Même s'il ne parvient pas à chauffer l'épingle à blanc, ni même seulement au rouge, l'enfant obtient tout de même fièrement une sorte de noir de fumée qui peut le foire penser à du goudron, à une fourche d'enfer pleine de suie.

L'ampoule est hermétiquement close. Elle est fermée, pas défendue. Elle a la forme et l'inclinaison d'une gourde à laquelle on ne boit qu'en se contorsionnant. Assis, jambes ouvertes, le nez sur la cheville, étalé en travers de la porte pour que personne n'entre, l'enfant sait que la peau de l'ampoule crèvera silencieusement, et qu'il s'en écoulera, non pas le jus trop clair d'une viande de malade, mais quelques gouttes à peine d'un liquide salé et merveilleux qui ressemble à l'eau de mer réchauffée dans une poche, au creux d'un coquillage vivant. Il est bon de goûter cela. Il est courant de croire que ce liquide a des vertus. Réflexion faite, on ne dit pas lesquelles.

Ensuite, les parois de l'ampoule s'avachissent et se rabattent, elle n'est plus un lac d'opale, ni un geyser écumant, ni une source froide, elle est une hutte de peau morte et mouillée, la lumière blanche qui l'habitait se teinte aussitôt de rose.

Un repas de sang

Même s'il avait la plante protégée de la terre par du cuir, comme les hobbits ou les marcheurs des forêts équatoriales, même s'il ne craignait pas, dans l'eau, de poser le pied sur une vive, sur de la mosaïque ébréchée, un serpent, des couteaux, vivants ou non, l'enfant subirait malgré tout le châtiment qui vient du ciel.

Le jour, il lève des yeux pâles et scandalisés sur la guêpe qui est un petit coup de rasoir, sur l'abeille qui brûle comme un pistolet tenu d'une main molle, sur le frelon qui est, lui, une vraie balle, avec un éclair orangé et de la fumée. Il y a aussi le taon crasseux aux lourdes bottes indécises et souillées. La nuit, il

écoute le moustique qui va lui donner, avec la démangeaison, son premier vrai plaisir. Ce que cherche alors la main endormie qui tâtonne et trouve la surface douce et chaude, avec un peu de chagrin, avec aussi la force et l'envie de jouir, c'est le petit globe de volupté qui vient de pousser là, un organe de plaisir nomade, impair, érectile et délicieux, que le moustique déplace chaque nuit.

Une douleur, une rougeur, une chaleur, persuasives et régulières, font de la piqûre un instrument, un objet et un lieu de plaisir. Gratter équivaut à capituler. Et lentement, passant les ongles sur la piqûre, non pas en ramenant les doigts vers soi, comme avec une pelle, mais en frottant avec le dessus de l'ongle, sa partie polie, l'enfant jouit mystérieusement, à demi endormi. Cela ressemble en tout point à l'orgasme des rêves.

L'enfant se réveille avec inquiétude. Bourdonnant, fourmillant, tous les insectes ont la voix du sang. Il n'est presque pas possible de distinguer entre les veines et les artères que l'on entend battre dans ses tempes, dans son oreille, et le petit tumulte des ailes du moustique. Se débarrasser du moustique, c'est vouloir échapper à la circulation en soi de ses propres fluides. C'est pourquoi les mouvements du piqué, tout comme ceux du cinglé qui voudrait sortir de sa camisole, sont d'inutiles sauts de carpe. Enfermé avec le moustique dans le même tonneau plein de poix, de clous, de chiens et de chats, l'enlànt scrute les murs de sa chambre. Il sait, dit une seule chose: Je ne suis qu'un repas de sang.

Une fente vive

On montre à l'enfant ce qui est vieux et précieux, on l'emmène rôder dans un musée, il n'offre pas de résistance, il va docilement regarder, avec un incroyable mélange d'horreur et de confiance, des toiles délabrées et perverses. Il en retient alors que ce qui est beau et ancien est obligatoirement fendillé, que cela lait le prix et la rareté d'une œuvre. Dans les pierres et les monuments, quelles que soient leur puissance et la force de leur charpente, on désigne à l'enfant la lézarde, la fissure qui court sur la façade et l'entant a envie de se protéger la tête avec ses mains de peur que ces beautés ne s'éboulent.

Il entend dire, presque dans le même temps, que les plâtriers et les concierges ont des gerçures aux mains à cause de l'eau de javel. Et dans le film brutal qu'il a vu, où les femmes se recoiflàient dans un morceau de miroir brisé, l'une d'elle montrait ses seins, se lamentait, durs comme des morceaux de bois, j'ai pas été privée pourtant, je vais pas me plaindre, je suis franche, j'admets, bien frottée, l'homme me fait pas peur, encore que je préfère les gerces, ça c'est entendu!

L'enfant se parle devant le miroir. Les teignes qui viennent ronger le papier et les pierres sont venues se poser sur mes lèvres. Il regarde ses lèvres, comment les crevasses longues qui les ornent sont blanches au bord et roses puis franchement rouges et sanguinolentes à mesure que son attention gagne le fond de la plaie. Puisqu'il y a du sang, cela s'appelle une plaie. On lui a dit que

c'est la faute du froid qui a creusé en lui, mais l'enfant se demande si ce n'est pas plutôt le frottement des mots sur ses lèvres qui les a fendues et nervurées ainsi. Ces blessures ont été causées, il le sait bien, par la percussion des gros mots, par la friction des syllabes sales. Il se souvient que les mots sont des corps lisses ou rugueux, c'est selon, que certains d'entre eux sont obscurs et d'autres lumineux, il se promet alors de ne plus parler sauf pour dire les mots qui ont un halo radieux, il commence, il dit Dieu en regardant ses lèvres craquelées et il lui semble immédiatement voir une fente vive dans un diamant.

Papier de tournesol

Un seul bleu donne à l'enfant l'ubiquité et l'omniprésence de la lumière elle-même. Ne pas en déduire pour autant que les coups lui sont plus nécessaires que le soleil, mais admettre plutôt qu'il y a un spectre dans chaque enfant.

Il est clair dès lors qu'un bleu est un coup écrit, que l'on peut dater. Toute violence a son équivalent coloré. Toutefois le bleu n'est pas le résultat d'une lutte acharnée. Il est au contraire un coup en vache, une vengeance de traître qui se serait adossé tranquillement et confortablement pour attendre sa victime et la frapper. L'instrument du bleu n'est ni perçant ni coupant, il ne tranche pas, ne perfore pas. On l'appelle contondant, c'est assez dire qu'il se contente de meurtrir.

Le bleu est l'apprentissage de la douleur intérieure, il ne jaillit pas comme du sang, ne trempe que le caractère. Le bleu est un drame inexprimable. Et contre lui, il n'y a rien à faire. La patience, seulement. Le temps, comme dans les grandes souffrances, myopes et informulées, du cœur et du deuil.

Sa leçon tient dans ces lignes : Dedans, la vie te couvrira de taches identiques à celles que tu portes aujourd'hui sur les tibias et sur les cuisses. Mais ce seront des taches silencieuses, saintes, et que tu cacheras. Plus tu seras durement touché, plus tu saigneras du dedans. Chaque rencontre avec les extrémités du monde te laisse aujourd'hui sous la peau des images juxtaposées qui forment une suite ininterrompue de couleurs. C'est ainsi que ton sang échappé se résorbe. Comme un maquillage qui transpire, un parfum vieux, il vire. Toutes les douleurs, même les plus étemelles, finissent, sous l'effet de l'air, de la lumière ou du vieillissement, comme le papier de tournesol. Rien ne passe, tout vire.

Un art érotique

Si l'enfant ne rêve que plaies et bosses, lui qui prend du plaisir à s'ouvrir et se gratter, s'arracher et se sentir saigner, c'est qu'elles sont les formes et les couleurs nécessaires à son art érotique. On peut soulager soi-même son appétit sexuel, c'est un geste très vibrant et très naturel, et l'on s'écroule ensuite, puisque la jouissance agit comme une fumée, sans avoir fait trop de bruit, ni provo-

que un violent déplacement d'air. En revanche, il n'y a pas de possibilité de donner une satisfaction aussi simple à la faim, à la soif, car il ne suffit pas de se frotter le ventre pour apaiser son estomac ou se masser la langue pour n'avoir plus envie de boire.

La bosse est comme la faim et la soif. Toutefois, si elle refuse de se soulager par frottement, elle appelle pourtant la main, à la façon de n'importe quel objet de désir mûr et façonné, et sa masse échouée, fragile et rigide, se dressant immobile et absolument verticale au milieu du front, est comme un avertissement fanfaron mais amical: Je suis une douceur, un sein sur un plateau, une chair vive et cramponnée, pas inoffensive du tout, sang et peau tendue comme le sont les organes flamboyants, sein qui pousse, je le répète, ou pire encore quand j'écarte les cheveux, qu'on peut compter sur moi leurs racines, alors une vulve abondamment et violemment étoilée de poils, alors des bourses ébouriffées et disjointes par un geste d'amour qui était plus une trituration qu'une caresse.

Même si l'imagination visuelle, en effet, peut se laisser tenter par un morceau de chair superficielle, avant qu'il ne se renfonce dans les ténèbres, la bosse ment de toute façon sur la qualité du plaisir. Du reste, elle n'en procure aucun. Elle ne s'apaise, comme la soif fébrile et les désirs intolérables, qu'avec de la glace.

Un craquement d'allumette

Plaquer le dos de sa main sur sa bouche et se mordre, cela ne fait, pour P enfant, pas plus de bruit qu'un craquement d'allumette, sa chair claque brièvement sous ses dents, il ne sait pas ce qui cède en elle, des fibres sans doute, cela chuinte d'ailleurs comme du raphia ou du sisal. Sa mâchoire étouffe le bruit, puis il sent à la fois sa propre chair, surtout salée, et puis ses lèvres qui commencent à se gercer, étirées qu'elles sont sur leur proie. Ses dents sont à la fois hésitantes et avides.

Ce qu'il perçoit ensuite, quand il serre longtemps et de plus en plus fort, outre la nausée et la douleur au bout de chacune de ses dents, c'est l'épaisseur cotonneuse du silence de sa chair. Tout ce qu'il faudrait écarter et traverser pour parvenir tout au fond de moi, pense l'enfant. Puis il écarte les mâchoires, il se relâche, il se laisse aller, il s'abandonne, il a pitié de lui-même, il n'est que menu fretin, gibier trop petit. D'ailleurs, ça ne saigne même pas.

Il regarde les traces de ses dents sur le dos de sa main, c'est joli, on dirait une pomme croquée. Cela n'a rien à voir avec ce dont parlent les vrais mordus.

Lorsque tout semblait connu et pacifié, les mordus sont venus raconter à l'enfant qu'au loin, là-bas, avant même la ligne d'horizon, il est des chiens, des vipères écumantes et le petit berger Jupille. Qu'on peut y subir les ruses, les mensonges et les souffrances véritables infligés par des renards qui ont la rage au ventre et des folles tout habillées avec des couleurs de vampires. Ainsi ils font saliver l'enfant et son menton tremble. C'est cela, sans doute, la morsure.

Introduire l'inquiétude entre l'enfant et sa propre mâchoire jusqu'à ce qu'il comprenne enfin que mordre est inimitable, mordre s'improvise. On mord avec son ventre, avec son sang. Une morsure est le don terrible de quelques trous, sphériques et profonds, deux ou trois, pas plus, qui noircissent et laisseront toute la vie de petites paupières plombées sur de minces croissants d'un blanc bleuâtre.

Sentir le mort

Parce qu'il est pêle-mêle sérum sanguin, eau de mer, saletés et corpuscules vivants, caillots de sang, simulateur et volcan d'humour, l'enfant joue avec le monde lumineux comme un lutin échappé d'une forêt qui brûle. On le dirait par la chaleur rendu tout à la fois malade de terreur et fou de joie. La brûlure est insupportable, il sait qu'elle le prend toujours en traître et le transforme en tôle ondulée, qu'elle le fait se gondoler, rendant tout semblable à la charpie, bouleversant ses points de repères sur sa propre chair, et l'échelle même de ses grains de beauté. La Biafine et le tulle gras n'ont jamais arrêté le feu et devant la plaque électrique, la porte du four, l'ampoule et le fil électriques, la poêle, la foudre et le feu de camp, l'enfant baisse les yeux comme un mystique devant le soleil qui l'aveugle.

Se brûler, c'est entendre pour très longtemps le vrai tapage de la douleur et la voir, comme conduite le long de soi, manœuvrant des marteaux, des outils efficaces et neufe, faisant sauter tous les courages comme des clous tordus, frottant chaque membre à la paille de fer jusqu'à vous réduire à l'état de housse ou d'étang d'eau morte.

Ce qui est pire encore, avec la brûlure, c'est qu'elle poursuit son chemin, et rien, même manger, même voûté et dolent regarder ses cloques, ne peut freiner son évolution. La brûlure progresse par degrés comme la fièvre et les séismes.

Une fois l'étincelle en lui, l'enfant sait qu'il continuera de brûler, qu'il est à son tour désormais une petite braise. Etre réduit en cendres serait un moindre mal. On sait alors pourquoi l'enfant révère Jeanne d'Arc et les histoires de buisson ardent. On comprend également qu'en manière d'amusement il frotte ses mains l'une contre l'autre, avec une rapidité de silex, jusqu'à ce que sa peau dégage un parfum chauffé, relent de brûlé. Il dit : Je joue à sentir le mort.

NDLR : L'ensemble des textes proposés ici est extrait de *Blasons d'un corps enfantin,* recueil à paraître prochainement aux éditions F ata Moigana.

Stéphane Tufféry

Le style, Mode d'emploi *

(extraits)

Agitato Atrabile

Ce serait sur la plate-forme arrière de l'autobus. Oui, sur le derrière de l'autobus de la ligne S. Il y aurait beaucoup de monde ce jour-là. Il y aurait le petit. Ça pourrait se voir que le petit est un zazou, avec son long cou, son chapeau entouré d'un galon tressé au lieu d'un ruban, invraisemblable.

Ça se verrait que le zazou, il monte sur la plate-forme, il tend l'argent au receveur, il prend la monnaie. Et que tout à coup le bus ça démarre. Oui, c'est comme ça que ça fait, le conducteur il embraye, et ça démarre. Moi aussi, j ' embraye sur mon histoire. Je revois encore le bus qui démarre, et du Chinois il me souvient. Beau comme un autobus, il est. Sur le pont de la Concorde, il bouscule le petit. Le petit, lui, il regarde l'homme du treizième. Les yeux baissés, il le voit encore. Oui. Lui. Dans le bruit, il le voit, lui, lui marcher avec ses pieds sur les souliers qui reluisait. Il le regarde les yeux baissés le regarda, mais ce ne serait pas le même regard qui luit. Il pensera cette pensée si pure, que lui il pourrait se poussa. C'est sur le pont de la Concorde. Il pensera - je vous regarde, Monsieur, et je vous parle. Je vous demande :

- Vous n'avez pas vu que vous marcheriez sur mes souliers ?

L'autre, il hésite et puis il le dit :

- Non. Je n'ai rien vu. Rien.
- Je n'ai rien inventé.
- Tu as tout inventé. Tout.
- Tu me tutoies ?
- Toi, tu me tues !
- Ça te fait du bien ?
- Ça pourrait durer longtemps comme ça.

Ça m'énerverait qu'il me dise ça, qu'il dise ça au petit avec son chapeau de clown. Du coup, il descend de l'autobus, le petit. Des odeurs de diesel arrivent sur le trottoir, celle du goudron chaud, des croissants, des saucisses-frites,

des bouches de métro. Il attend un ami à la gare Saint-Lazare. Tout le monde le regarde. Il n'aime pas qu'on le regarde, lui, il peut vouloir qu'on arrête de le *regarder,* alors il baisse les yeux et se dépêche. Plus tard, je le sais, il se dira qu'il a passé un sale quart d'heure, et il sera content de parler du bouton supérieur du pardessus de lui avec un ami. Un peu plus haut ce sera sublime, forcément sublime. Tu vois, les boutons, ça m'accroche quelque part, moi aussi, ça m'émeut énormément.

De même en enlève le vent

Je me le remets en tête. C'est l'été. Près de Sèvres, cette espèce de benne verte, le S, se présente. Je me dépêche et j'entre. En même temps, les gens, les femmes et les bébés se pressent. C'est le déferlement : scène de géhenne.

L'éphèbe, blême et empesé, béret tressé, vertèbres très perchées, frêle tête échevelée, se sent cerné, encerclé, et, très énervé de se prendre des trempes, se rebelle, peste entre ses dents, tempête et jette bêtement ces termes revêches :

« Eh pépé ! Enlève tes semelles ! Cette mêlée ne te permet de me serrer de tellement près et de me générer de sévères dégelées ». Le cerbère hélé reste bec bé, hébété des errements véhéments de l'écervelé, et pense même rêver. Ce cerbère reste déférent... et ferme : c'est le chef, et le chef ne tremble !

« Répète, mec », l'entends-je décréter sèchement. Le dément de trente étés ne s'entête et tempère ses éphémères excès de sève effervescente. Ce déjeté préfère céder et descendre prestement, extrêmement excédé de prendre cette veste (en effet, l'échec est très net).

Le temps s'égrène... lentement. Et... j'entends derechef le même fêlé, ce hère exécré, les événements et ses démêlés récents enterrés, élever le verbe et entreprendre de relever, en esthète expert et excellent, l'effet de ses étemels vêtements.

Pangramme

Fourbe zig de l'ex-tramway que je vis en chapka.

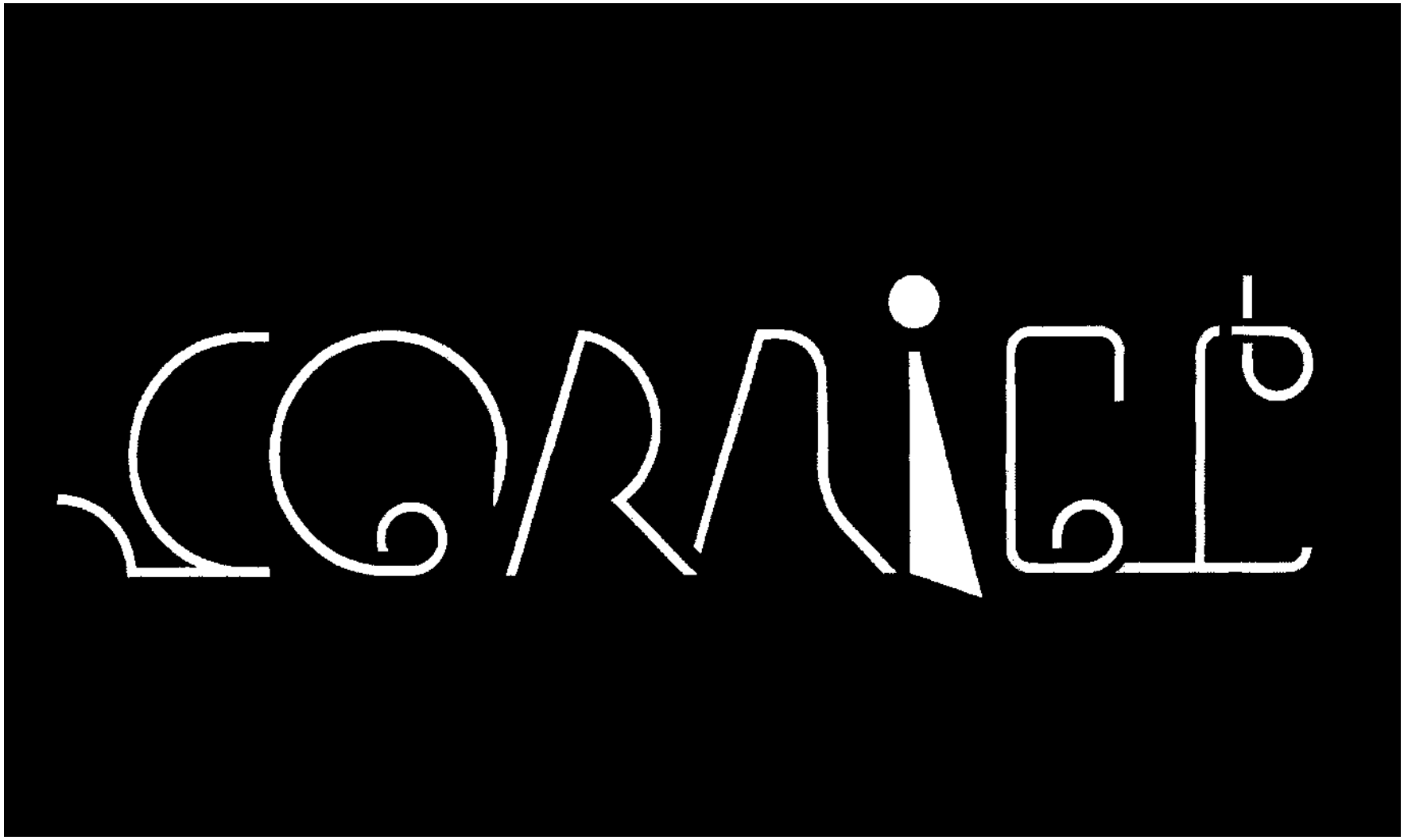
Distique holorime

Hagard ou sombre ? Héros très ébranlé du coup.
Ah ! Gare où sombrero tressé branlait du cou. (*)

(*) S. Tufféry reprend avec talent *Les exercices de style* de Raymond Queneau

Tous droits réservés. CyLibris Editions : http://www.cylibris.com

revue


COMICS

Pierre Lartigue

Quatorzine

La première écriture collective réunissant Lionel Ray, Paul-Louis Rossi, Jacques Roubaud et moi-même date de 1974. Le résultat fut publié sous forme d'un petit livre en accordéon avec le titre d'*Inimaginaire I et II,* avec des dessins et des gravures de Gaston Planet. Imaginant que la collaboration avec des musiciens serait aussi fructueuse, nous avons travaillé par la suite avec Jean-Yves Bosseur et composé un certain nombre de textes demeurés inédits. L'un d'eux: *Cafetière de beurre et Sombre printemps* a paru dans un numéro <*ï Action Poétique* et a été lu en de multiples occasions.

Lors de cette seconde étape, nous avons abordé quelques formes fixes et nous nous sommes risqués à composer chacun une sextine à partir de six mots rimes de la première sextine du *Canzoniere* de Pétrarque traduite par Vasquin Philieul de Carpentras. Les résultats obtenus furent franchement décevants. Cet *Inimaginaire III* reste donc pour la plus grande part inédit.

Avec L'*Inimaginaire IV,* sur commande d'un autre musicien: Didier Denis, nous sommes revenus à cette forme rare dont il me faut recopier ici la définition. Il s'agit d'un poème de 6 strophes de 6 vers terminés par 6 mots rimes selon une permutation telle qu'une septième strophe redonnerait l'ordre de la première. (Voir *L'Hélice d'écrire: La sextine* . Pierre Lartigue. Coll. Architecture du verbe. Les Belles Lettres).

Découvrant que la formule de la permutation pouvait fonctionner avec les strophes 5,6,9,11,14,18,23,26,29,30,33,35,—(Georges Peiec valait alors d'écrire une onzine, Jacques Roubaud une neuvine), nous décidâmes de composer quatre quatorzines sur quatorze mots rimes de sorte qu'à les lire ensemble, nos voix coïncideraient dans la prononciation des fins de vers. Les mots choisis étaient : chante - quitte - couche - tache - courte - touche - coûte - chic - chute - échec - conte - crache - toque - choc.

Les poèmes furent publiés sous le titre de *Y Inimaginaire IV,* en 1978.

Voici les deux premières strophes des quatorzines de Lionel Ray, de Paul-Louis Rossi, et de Jacques Roubaud afin que l'on apprécie la différence de ton, mais aussi de conception de chacun vis-à-vis de la contrainte.

A l'ombre des lexiques en fleur
Lionel Ray

— Ecorce, dent, ongles ou lèvres, un mot ou l'autre chante
comme une aurore d'eau fraîche, la nuit le quitte,
fontaine de la terre sans vieillesse des champs, couche,
coquille, grain, foudre sur la rage des rochers, tâche
du temps lointain, je disais qu'en chaque mot courte
est la nuit, l'approche du froid, il est le touch-
er d'un songe, l'enfance du feu, le fil du cout-
eau, plume et chiendent, larme et griffe, colonne, colchique,
en lui la nuit nue descend de chute en chute,
franchit son propre désert, signe ses échecs,
en lui l'eau refermée résiste, l'eau des contes
obscurs, noyau du souffle, l'eau d'encre, hache
de l'eau des houles, frein des marées, secrète, oc-
culte, l'eau des soifs, l'eau des paroles, aube et choc.

— Mot-reptile, mot-citron, mot-volcan, mots-chocs,
écorce, dents, ongles ou lèvres, un mot ou l'autre chante,
mot-racine, mot-territoire, mot-torche, mot-toqu-
ade, mot de cristal pour rire, mot que l'on quitte,
mot pour dire la blessure de la lune quand elle crache
le nuage, mot-germination, mots en couche,
et ceux qu'on habille pour les fêtes et les contes,
et les mots fous du fracas, ceux qui font tache,
mots sans masques, mots-chiffons, mots-traces, mots-échecs,
d'outre-tombe, d'outre-temps, en eux disais-je courte
est la nuit, comme une eau vivante, une eau sans chute,
sans poids, poudreuse, en eux l'eau est prête et touche
la plume du vent, nuage-illusion, échiq-
uier du visible, l'écho plus gai écoute :...

Digression à partir des Disciples de Saïs de Novalis
Paul-Louis Rossi

Les hommes vont de multiples chemins l'oiseau chante
Pour eux ceux qui les suivent et comparent ils quittent
Alors le sens commun pour voir naître la couche
Oubliée d'une grande écriture chiffrée tache
Des nuages mouvantes sur le sol les herbes courtes
Ployées sous le vent fort l'odeur des pins touch
Ant au bruit confus de la mer... Comme il coûte
De découvrir cette grammaire imprécise chic
Hement révélée à celui que la chute
Des phrases intrigue aux frontières de l'échec
J'entends dire déjà la faiblesse de ce conte
Vient de l'ignorance de l'auteur il crache
Sur les rimes ne pouvant séparer le toc
Du vrai qui doit parler pour créer un choc

Celui qui parle vrai ses écrits obscurs aux chocs
Des éléments assurément répondent il chante
A la mesure de ses dons lorsque les toc
Sins résonnent des hautes montagnes il s'acquitte
D'un devoir simplifié la fontaine crache
L'eau sur la place le soir le soleil se couche
Dans les nuées il assemble des pierres et conte
La vie des hommes tranquilles dont l'unique tâche
Etait d'épier la course des scarabées les échecs
D'une fourmi mince sous le fardeau la courte
Envolée de la mésange le bouvreuil la chute
Des bois coupés la courbe du milan la touche
Humide de la pluie sur le cerisier la chique
Naude de l'air frais dans les branches : écoute

Maggie:
à propos du *Concert of doors* de Franz Kamin.
Jacques Roubaud

Or Franz Kamin dans son concert de portes chante
Le nombre de Betti de Maggie quand elle quitte
Sa culotte (panties, comme il dit) qu'elle se couche
Indéformable (elle) (en référence) (elle tâche
De maintenir cette anecdote assez courte

Pour ne pas perdre de vue que ce que je touche,
Vous fait toucher du doigt, dans ce poème, coûte
Que coûte par la juxtaposition de chic
D'éléments à la recherche d'une chute
De cerises prévisibles sur l'herbe fait échec
A la nécessité imperturbable du conte)
S'il la secoue nue dans l'herbe qui crache
Si même il la froisse la retourne (le toc
Du poussin contre la coquille le choc

Du bélier contre la porte de la tour, chocs
Irréversibles différents en cela qu'ils chantent
Le démantèlement de la forme (tocs
Non tactiques comme ceux subis par M. (elle quitte
Sa culotte, ai-je dit, mais pas pour ça) crache
Sur elle, la mouille, y met le fer chaud, une couche
De confiture de groseilles (on le raconte)
D'amidon, que sais-je, K 2 R contre les taches
Elle reste homéomorphe à elle-même échec
Patent des notions d'identité trop courtes
(Je me souviens il y a des années d'une chute
Dissemblable à celle qui maintenant me touche
Dans la topologie algébrique (Le chic
De ces choses!) ne prévoyant pas ce que coûte ...

*

Je fris pour ma part fasciné par cette forme. Il ne s'agit pas de commenter ces quatorze strophes, mais je peux dire que l'écriture en a été commencée à Pâques en 1974, à Royan, où se tenait à l'époque un remarquable festival de musique contemporaine. D'où l'apparition du peintre aux yeux d'épingle noire, Picasso, qui se trouvait sur cette plage en 1940 : Verde oscuro carro lleno de alquitran...

Une des contraintes était de dédier le poème à une charmante boulangère qui travaillait alors Place Clichy. A relire ces textes, je m'aperçois que je suis le seul à retenir ce point. Voilà qui ramène le poème vers les Halles qui n'étaient déjà plus qu'un trou et apparaît le prénom du poète de « *Corps et biens».*

« Prophétesse déchues t-
Outes vieilles dans vos maisons de tôle mes pauvres crach-
Euses de vérité: on ne lit plus les taches
D'encre. Robert est mort et voilà Saint-Eustache
Au bord du trou....»

Ce travail me permit d'imaginer bientôt la construction de Ce *que je vous dis trois fois est vrai* dont la pièce centrale est une dixhuitine. Je m'appuyais cette fois sur trois sextines dont je donnais le texte en langue originale et une traduction. Soit:

- *Lo ferm voler qu 'el m 'intra...* d'Arnaud Daniel
- *Alpoco giorno e algran cerio d'ombra...* de Dante
- *Then,firstwith loches disheveledandbare...* deBamabyBames.

La dixhuitine écrite à la suite s'appuyait sur les mots rimes de ces trois poèmes, et mettait en scène leurs auteurs sous forme de trois passants. Mais, congé pris de ces trois poètes,

« *Voyageurs on ne vous verra plus un grand feutre d 'ombre a déjà noy-*
E vos yeux...»

le poème s'engage sur un chemin tout à fait personnel. Me suis-je imaginé que le travail exigé par le respect des contraintes me rendait invisible ? Toujours est-il qu'une question posée par Claude Royet Joumoud lors d'un entretien à la radio me laissa sans voix. Il m'interrogeait sur le caractère autobiographique du poème, et je ne pus lui répondre que deux mois plus tard.

La première édition de Ce *que je vous dis trois fois est vrai* (Ryoan Ji) est épuisée. Les lecteurs pourront trouver une version corrigée de la dixhuitine dans *L'hélice d'écrire.*

On lira ici le texte de la quatorzine publiée dans *Inimaginaire IV* et la lettre à Claude Royer Joumoud.

* *
*

KITSCH

(pour France la petite boulangère de la Place Clichy)

On croirait une serre. Le sable jaune là bas chante
Avec ses chiens ses lamas. Les petites quittent
La plage griffées parce qu 'ilfaut qu 'elles se couchent
Dans la crème fraîche où le sucre fait des taches
Rousses O dormir de bonne heure et sous la courte-
pointe se couler jusqu 'au fond du drap pour touch-
Er les dés et les ciseaux de la nuit cout-
urière. Dors! Donne tes habits d'or. C 'est très chic
De la part du petit jour les parachutes

Blancs, les jardins carrés comme des jeux d'échecs
Elles grands peignes clairs en haut des pins. Raconte
Encore un peu le lit-chac, choc! la mer crach-
Euse de lamas le sable qui met sa toque
Ses fourchettes ses fouets sulfurisés. Chac, choc!

La pâtisserie des vieilles villas ne choque
Plus. On aime les nids de céramique où chantent
Des fauvettes et les rochers qui sont du toc.
Bassin. Massifs de grasse matinée. Lacit-
Alien ou pagode surgis dans un Biskra ch-
Amarré de palmiers. Quel voyageur couche
Dans ce chalet de sa folie? Quel comte
De Monte Cristo? Très blanche avec des taches
Noires il y a une chienne comme un jeu d'échec
Dans le vent qui jappe qui agite sa queue courte
Qui bondit. Et si c 'était la chienne de (chut!)
José Maria de Hérédia? Cette maison touche
La sienne et ses mille rosiers. Il a le chic
Des grands crustacés quand ilpromène la cout-

Ellerie de ses poèmes au soleil. Ecoute!
Dirait-on pas qu 'il jardine ce matin. Chocs
De râteaux sur la pierre et touffes d'herbes qu 'on chiq-
Uettepour que l 'allée soit droite. Les Trophées chantent
Comme un kiosque de verre où les drapeaux se touche-
Raient. Festivals? Dans cette ville dont on se toque
Dieu sait pourquoi: les tamaris ou une chute
De villas désuètes dans la mer. On ne quitte
Plus la baie: elle ouvre sur l'eau bleue les vagues courtes
Et l 'immense surface où les pacifies crachent
Leurs voiles de Nylon blanc. L 'étrange jeu d 'échec
Avec ses positions en miroir. Quels coups ch-
oisis préparent les requins les fous? Quelle tâche
Attend les rois-phares? La mer sans fin raconte

Ses matins ses stratégies. Elle fait le compte
De ses victoires et l'audace de tant de coups t '
Eblouit. Tu emportes leur chiffre dans ta ch-

Ambre car ilfaudra puiser dans ces chocs
Blancs étourdissants pour que la langue accouche
D ’agneaux qui ne soient pas sans laine tout déchiq-
uetés. Nous voici loin des anciens échecs.
Oublie. La fraîcheur de l ’oreiller chante
A plume déployée comme la douche qui crache
Ses milliers de petites voyelles d’eau. Que toutch-
Uchotte en toi comme un pépiement d ’ondes courtes
Quand sur le toit métallique de l ’auto c-
Répitent les gouttes soudaines de l'orage. Ne quitte
Plus cette table: tu vas assister à la chute

D'un empire. Il y a longtemps déjà des chutes
De capitales trouvèrent sur la plage leur cont-
Eur « Verde oscuro carro lleno de alquit-
Ran» et peintre aux yeux d’épingle noire il écout-
A l’agonie des lampes des chevaux le toc-
Sin qui sonnait dans l ’ossature des taches.
Trépier de l'encre et langues arrachées! Court-
ier de la violence il prépara des chocs
De cheveux et de zeppelins. Papier où tout ch-
Ancelle jusqu ’aux montagnes, blancheurs couch-
Ees dans des rias et viols il fût ces crache-
Ments de sang monumentaux mâchoires déchiq-
uetés crâne-rochers puis la douceur touch-
Ante d'un beau regard quarante deux pourfaire échec

Aux mauves de Chirico. Mais quel sépia de sèche ec-
Late en songe bien après? O ce sont des chutes
Defumée sombres brûlantes de coulées qui chantent
Dans les couloirs. J'entends: les armoires des contes
De Perrault craquent. Douze robes pendent avec un chic
Fou les poches pleines de neige. Tu seras quitte
Pour la peur. Quelqu 'un frotte l'or très fort et crache
Sur la petit clefd’un rêve. Une chose douce coûte
Une fortune. On fait son lit on se couche
Et ce sont les phoques égorgés comme des toques
De fourrure des ballons glissants sur la touche.
Tu es la nappe bouchonnée avec les taches
De sang la vaisselle blanche les cris et les chocs

Epouvantables des harpons dans leur gorge courte
Arrêtez! Je suis le carré bleu, l 'eau courte
Le lit où dort Perrault la robe qui pendait l 'échec
A la douleur. Je ne sens plus que des chocs
Defourrure des murmures de nappes des chutes
De grand chic. Il peut neiger sur les douze taches
Abominables sur les clefs où le vin chante
A tue tête mais pas question que le sang touche
L 'or des phoques. Sur la banquise éclatent des cont-
inents de fêtes et d'oiseux des sources de Tok-
Ai les opéras dressés d'une anarchie c-
Ourtoise. Assez de monstres et de nains! Je couche
En joue vos beaux discours glacés, je vous quitte.
Vite! D'autres coutumes! Que ce soit où rien ne coûte
Que des éclats de rire... Là, comme la mer crache

Ses pépins de lait ses amandes ses larmes crache
Ton étoffe ancienne! «Tu peux mettre une jupe courte
Pour aller chercher des coques, des manches de cout-
Eaux. A midi toute la plage sera bêchée c-
Omme un Klandike» Barres de métalfin! Ne quitte
Pas des yeux ces miroitements de pare-choc
Sur la mer. Rebonds du soleil jusqu 'aux couches
De minium jusqu 'aux peintures fraîches sous la chute
des tuiles et des bois. Une fille en sweetshirt chic-
Ago-University avec des taches
De rousseur plein les yeux joue Bêla Bartok
Puis Bach: lapartita où le violon chante
Comme jamais nous ne saurons écrire un conte.
Il y faudrait des matinées à ne plus touch-

Er terre et que les mots soient d 'eau vivante où ch-
Acun croise l 'image de son double. Or crach-
Eur d'étoupe me voici travaillant la cont-
Re-assonnance loin des flaques où le bébé court t-
Out nu et s'éclabousse loin d'Eole qui chante
Sur les sables ridés en toit de tôle. J'écoute
Les lèvres et les livres. Je coiffe d'unejolie toque
De troène l 'héroïne qui joue aux échecs
Avec moi sur la terrasse rousse. Même les taches

Que projettent les nuages prendront sens! Oquit-
Ter la terre lourde un peu monter dans cette chic-
Orée bleu-pâle pourfrissonner sous les chocs
Des masses d'air brûlantes ou plonger dans les chutes!
Eclatez lumières lacs vapeurs de Pâques où ch-

Antent les pavillons étrangers. Le vent couche
Les vitres du front de mer les hampes les mâts tout ch-
Ancelle dans les nuages et l 'on croirait des chutes
De châteaux de cartes que les hautes fenêtres crachent
Leurs jupons blancs. Les enfants guettent le moindre choc
De l'écorce et pour suivre la dérive du cont-
inent sous leurs pas pour entrer dans les chic-
Anes de la terre ils rêvent d'être changés en court-
Illières et creuser de longues galeries qui t-
Raverseraient grès et granit jusqu 'où chantent
Les forêts mortes noyées. Descendre et détach-
Er les fossiles de parois où l 'on écoute
Le vent sur les fougères de glace ébréchées c-
Assantes comme le verre. Ils voyagent sous la toque.

Mais qui parle? Quel est ce personnage tout oc-
Cupé d 'écrire en vers des histoires à couch-
Er dehors? Quelle ignorance et quels échecs
Lui donnent cette audace insensée mais touch-
Ante? «Le monde est compliqué parce qu 'on n 'écoute
Pas à la bonne porte» dit-il «ce sont nos chutes
Qui font nos découvertes» Bleus moisissures taches
Sonores tous les mots descendent tièdes comme crach-
in sur l 'eau troublée de la mer. Or qui chante
Dans cette chambre d 'hotel d 'où l 'on entend les chocs
Des pelles et les mouettes? Voici les petites qui t-
Raversent la plage sans chapeau le livre des contes
De Perrault près du lit blanc les jeux dans l 'herbe courte.
Cette ville existe. On devine une station chic

Aux vancances de Pâques, ses maisons défraichies. C-
Amouflages!... «Pourquoi ces enfants sous la toque
De la terre?» Votre question n 'a glissé qu 'une courte

Pose dans le flot délirant qui le secoue «ch-
Assez au vent» fait-il « chasser l ’écho des contes
Cruels le cours du temps. Je veux aux échecs
Déplacer les mois blancs ou noirs jouer quitte
Ou double etfinir car ilfaudra que tout ch-
Avire au point où nous sommes. Bonsoir Machaud C-
Ouperin bonsoir Lully je vous écoute-
Rai plus tard. Je veux que seul ici chante
L ’avenir: Adieu voyantes! Prophétesses déchues t-
Outes vieilles dans vos maisons de tôles mes pauvres crach-
Euses de vérité: on ne lit plus les taches

D'encre. Robert est mort et voilà Saint Eustache
Au bord du trou. Alors j'aime que vers Clichy C-
Aulaincourt au club des buveurs d’oxycratch-
Ampions de billards facteurs peintres - (quels Watteau C-
Andides!) se retrouvent un peu avant la chute
Du jour pour faire des plans dessiner le parcourt t-
Ranquille des signes et des rimes où l'ivoire chant-
Era. Quelles grêles de boules blanches rouges demain couch-
Eront les lumières les fûts de bière? Quel cout-
Eauxfrapperont cette butte en plein cœur? Cont-
Orsionistes je n 'aime pas ces lieux pour le choc
Mousseux des verres où les touristes éméchés c-
Aracollent mais pour cette apparition touch-
Ante de la petite Guadeloupéenne qui t-

Ravaille chez Luce (il est heureux celui qui t-
Ous les jours lui achète son pain). Elle détach-
Ait de grands papiers de soie quandje lui touch
Ais un mot de ce poème et lança des «chic»
Très drôles en faisant cligner sous une mèche ex-
Quise ses yeux! Il y avait une poche qui crach-
Ait de folles farines sur la peau fine de choc-
olat et cela faisait comme une toque
De poudre un bonnet de repasseuse. Le conte
S'achève. J’hésite entre deux images pour la chute
Celle de cette neige sèche qui tombe sous les pains coute-
Lassés avec des pulsations très courtes
Et celle d'un gant d'eau fraîche au matin: le cou ch-
Armant de la petite boulangère qui chante.

* *
*

Lettre à Claude Royer Journoud (à propos de *Ce que je vous dis trois fois est vrai)* après une émission de radio diflusée par France Culture.

15 Août 1982
Port des Barques,
puis Valliguières (Gard)

Claude,

Je n'oublie pas tes questions sur la façon de concevoir le vers, la passion cachée dans le nombre et le caractère autobiographique du poème. Elles visaient juste. Mes silences me restent sur le cœur, la peur venant d'abord du sentiment que je n'ai pas le droit de rien dire, en dehors du poème. Par ailleurs:«pourquoi m'interroger», me disais-je, «alors que je ne sais pas ce que je lais? Ils vont s'en apercevoir...» Après ces réflexions idiotes, permets que je reprenne souffle.

D'abord la strophe. Chez Arnaud Daniel, chez Dante, elle *eststanza,* chambre close. Chacune se termine par un point. Il n'en va pas de même chez Bames. Les deux points à la fin de la première strophe ouvrent sur une chambre suivante. Même artifice pour passer de la 5 à la 6, puis de la 6 à la 7. Une simple virgule sépare la 7 de la 8; elle disparaît entre la 9 et la 10, la 11 et la 12, la 18 et l'envoi. Le temps passe et les portes s'ouvrent. Au XVII™[6] siècle en Angleterre, il n'y a plus coïncidence entre la frontière des strophes et les coupes du discours.

De même pour le vers. Dix-huit fois dans le poème, je dois retrouver la même syllabe au bout de ma plume et du vers. Et dix-huit fois j'éprouve la tentation de déchirer les mots pour avoir mon compte (de façon souvent abusive, ainsi: *jel/is* répondà *gelléee*tà *j'ai l / e).* J'éprouve un plaisir à cette taille. La fureur de Bamaby Bames m'a mis le couteau à la main (je n'ai pensé ni à Roche ni à Restât, ce qui ne veut pas dire que leur façon n'a pas aidé ma libération).

Que faire avec les lettres majuscules?

Faut-il les réserver pour l'attaque des phrases? Ou les utiliser aussi pour le début de vers? On pourrait les éliminer complètement.. Je n'ai jamais songé à cette dernière solution, mais j'ai hésité entre les deux premières.

L'utilisation grammaticale de la majuscule facilite la lecture et la rend univoque. Elle aide également à mettre en évidence des phénomènes formels soulignant la coïncidence entre le démarrage du vers et celui du discours. Ainsi,

chez Daniel et Dante, la majuscule apparaît toujours en début de vers, presque toujours en début de strophe (7 majuscules ouvrent chez Daniel et Dante les 7 strophes).

Dans l'hypothèse de ce même choix, chez Bamaby Bames, les majuscules se trouveraient dispersées dans la strophe. Chez moi, idem. Pourquoi faciliter la lecture? Je préfère la surimpression des grilles métriques et grammaticales. Ainsi, la majuscule en début de vers se dresse comme une ruine de vers ancien, une prière brisée que maintient, de travers, la maçonnerie nouvelle.

(Sur le petit carnet où j'écrit le brouillon de cette lettre, j'avais noté le menu d'un repas à Port des Barques: poitrine de veau farcie, omelette à l'oseille, laitue, fromage de chèvre, framboise. C'était au tout début de l'été). Mais pas de digression!

Le livre est « autobiographique », furieusement. Les trois ombres ne sont là qu'en trompe l'œil. J'aurais voulu voler ces voix. Comment retrouver le rythme de la marche amoureuse, forcenée, la passion jamais satisfaite, alors même que le but est... semble atteint, tension déchirée vers un corps d'autant plus violente, qu'il n'est pas ce que...

La forme du livre alors prend sens avec sa symétrie, sa fragilité, sa blancheur. Quelle image au monde renvoie aussi bien l'image du corps? J'ai voulu poser la légèreté d'un texte sur les feuilles ouvertes, et je rêvais de frayer au cœur des caractères noirs, au hasard, un chemin silencieux, blanc. Comme le peingne partage les cheveux. J'ai beaucoup lu le roman de *Flamenca,* et j'ai fait des pèlerinages au château d'Algues. Tu as raison. Il y a toujours une peau présente sous ces mots.

Il m'a semblé que j'avançais dans ma vie, non en glissant à la surface du temps, mais profondément, à contre-courant, vers du secret. Il fallait que cela craque. J'en serais mort.

Le poème est autobiographique. Au dernier vers, j'ai pu vivre autrement.

Je ne sais toujours pas vers quel mystère j'allais si violemment, mais je vis. La sextineest un instrument de plaisir. Elle tourne merveilleusemment dans la langue. J'aime prendre appui sur le soa Beau, ce vertige comme dans tous les moments heureux; dans ce grenier où je travaille et où j'ai le sentiment d'être perché sur une balançoire géante! La terre s'approche, s'éloigne. Il y a du soleil.

Mais attendre deux mois et demi pour donner réponse à des questions que l'on vous pose est pour le moins maladroit.

Amitié,

Pierre Lartigue.

Rossano ROSI

Travaux en cours

Tuyaux du gaz.
Éventrée est la rue
par des nuées d'ouvriers torse nu
mais sans sueur.
(Ne se rendent pas compte
que désormais se trouvent un peu plus
loin du Sud qu'espéré
(les mœurs ne muent
que peu)).
Au volant de leurs mastodontes,
débobinent très vite
—faut que ça gaze!—
les intestins de la rue liégeoise
où tu as vu le jour
(en la masure
quatre cent quarante-trois),
rue matrice
par ses pavés disjoints de ta nature:
la rue Vivegnis.

Tuyaux du gaz.
Avec des amis tu
joues à courir dans les tranchées.
Perdus
dans l'Ouest des Peaux-Rouges criards affrontent
des bandes de cow-boys qui à l'affût
défendent leur scalp à grands coups de fu-
sils.
On s'arrête enfin.

On fait les comptes.
Vainqueurs ou pas, on retourne à ses bases.
D'une fourchette lasse on y écrase
dans la purée toutes ces aventures.
Avec un bout de steak.
(Cruel supplice.)
Soir.
Voici l'heure où croissent les murmures
de la rue Vivegnis

jusqu'à ton lit.
Sous le plafond pointu,
tu regardes par la lucarne illu-
minée de Lune ce concert qui monte
pour s'en aller jouer au fin fond du
cosmos.
Dix.
Neuf.
Tu n'as pas la berlue...
Huit.
Sept.
Un vrai rêve t'ouvre son conte:
tu t'y assieds le cul entre deux phrases...
Six.
Cinq.
Moteur.
Ta capsule s'embrase...
Quatre.
Trois.
Deux.
Tu vas quitter les murs
de ta mansarde...
Un.
Zéro.
Et se dis-
loque ton corps
—au fur et à mesure
que la rue Vivegnis

s'éloigne à l'infini.

Tu dors.
Le
bu-
vard du sommeil au bout du ciel a bu
ta conscience.
Il n'est rien qui te dompte,
aucune fin.
mvers.
Tu dors.
Lorsque
—turlututu!-
tu ois des voix qui caquètent ton nom.
"Te
rêveras-tu? Gros salaud! Malheur!"
jase-
t-on.
Je m'éveille entre paronomases
et lapsus.
Avec des gestes peu sûrs
je me bourre la bouche au dentifrice
et pars rejoindre d'autres créatures
rue Vivegnis

déjà sur le chemin de l'école. Eu
égard à mes parents, de tout chahut
je me gardais, asservi à la junte
des pédagogues qui, la voix aiguë,
au gré des cours instillaient la ciguë
brûlante du savoir (c'est à la fonte
de l'enfance que l'école, en la phase
un de son programme, procède, ardoise
points et craie à l'appui). Ces meurtrissures,
j'en ignorais certes le préjudice;
mais au retour, dans l'odeur de friture
qui nappait la rue Vivegnis,

un jour plus rien. Plus de tuyaux du gaz:
réenterrés. Rongé de métastases
scolaires, je marchais vers mon futur,
le nez au sol sans voir les cicatrices
qui marquaient les trottoirs de bosselures
tout au long de la rue Vivegnis.

Jacques Sivan

Le lozé

plui fler tère
surfase lak
du pié soulèveman
mintenan grève
flo se milië ou dan$_{ba}$
aparision dan$_{ba}$
biinto barke
surfase lak
lak
blanshe é retour flo
min la pousé
2vage lé poison
arbre froi
tanto fame
la krike
un é léjère vage
é grondeman tonère
flo
dan lo
désante van
vile antre
lile lune sur lak
poison an
é reflé
jour é rivaje
première foi viéyar
dragon lintérier
ondeman ékla de
prize jour é nui
é jardin fler
van
lune linpide nui
é rejé lak an lak
apèl é direksion
la difuze
mizérë la fin krë
du mon lé sime
é mon du
vagétinselante
rivaje
barkéklozion
mé le
sète
é voisi printan
dun bon sou
printan sur

Chantal Robillard

Semelle de perle et semelle de fer

Revue mensuelle des Etudes de l'ère du Fer. 102, sept. 32

Près de Blesles, sur une étendue de terre brûlée, rue des Nuées Bleues, une butte des plus pentues, très en vue, s'est révélée être un ensemble de sépultures (culture du Fer I, règne de Juste II). Rendus sur le tumulus, les chercheurs décelèrent d'emblée les substructures de sept murs, restes d'un ensemble de demeures funèbres et d'un temple (grec? étrusque?)

En entrée de ce temple, sur une stèle de stuc crème, se dresse un buste très ébréché: un empereur? Un évêque? Un duc? Peut-être même est-ce censé représenter une femme: les cheveux retenus sur le dessus ne permettent guère de repère: duchesse, prêtresse?

Ce temple révèle des fresques bleutées, extrêmement usées et enfumées, sur lesquelles est exécutée une scène ténébreuse. Une déesse rêveuse, en tenue d'Eve et c'est, certes, Vénus qui émerge des mers écumeuses; une légère brune est suspendues sur ses cheveux bruns, duveteux, semés de perles de verre vert. Ses lèvres sensuelles semblent murmurer quelque pensée muette et secrète... Sur terre, près d'elle, un cerf percé d'une flèche. Un bébé fessu, dressé sur cette grève, sur une herbe d'un vert un peu terne, tend fermement vers elle une très belle épée en fer nervuré. Que veut ce bébé, les venger? Près d'eux, un ru mène vers des cèdres chenus; sur le Sud, un berger semble mener ses chevrettes et les rentrer vers un structure très détrempée: est-ce quelque ferme? Une espèce de crèche? Cette scène est presque perdue, elle est peu nette: les fresques se lustrent, l'usure du temps est réelle. Plus près de Vénus, un éphèbe nu, musclé, très velu, semble embusqué en une espèce de cépée de verdure: est-ce un esthète? Quelque pervers prêt de se jeter sur eux deux? Le père du bébé? Est-ce qu'un rébus secret et scellé en cette scène? Nul ne peut le supputer, en cette heure. L'ensemble est très léger, surréel, feutré. Quelle belle fresque!

Des études se penchent prudemment sur ce thème nébuleux. Quelques chercheurs prétendent que c'est peut-être une déesse mère. Je pense que c'est

une erreur. Un bébé est près d'elle, certes... N'empêche qu'elle ne le serre nullement sur elle et ne semble guère émue: belle preuve de tendresse envers ce bébé! Deux experts belges de belle humeur prétendent que l'éphèbe est Mercure, peut-être même Neptune. Ce me semble être usurpé: Neptune eût été en mer, et d'une; et les emblèmes de Mercure se repèrent nettement, usuellement. En ces fresques, nul ne les décèle, ce ne peut être cet éphèbe échevelé, et près de chuter, cette flèche le suggère. J'émets les réserves les plus fermes sur ce sujet. Je répète que je démens derechef cette thèse de déesse mère, que c'est une pure erreur dejugement. C'est Vénus, et un geste clé le révèle nettement: elle émerge des mers, dressée sur une perle d'un vert superbe, une seule belle perle de verre, ventrue et renflée, un ferret céruléen, cerclé de bleu de Prusse, telle une espèce de semelle en sphère verde. Seule Vénus est telle! C'est une "Vénus verde de Blesles", je le répète.

Les deux tumulus repérés un peu plus loin vers l'Est, rue Prévert, furent percés en leur centre cet été, et révélèrent des sépultures plus récentes. L'une d'elles est celle d'un squelette de femme revêtu d'une espèce de jupe (un genre de péplum?) de dentelle brune, sur un vêtement prune. Des restes de plumes semblent étendus sur elle. Cette femme est en guêtres de feutre et en semelles de fer. Le squelette est presque édenté. Ces restes funèbres semblent être enterrés en extrême urgence.

Le geste de cette défunte surprend: elle est renversée, en segment de cercles, ses membres semblent ruer, bretter, lutter, se tendre en excès sur ses semelles ferrées. Peur de décéder? Epreuve de guerre? Culte d'un genre sulfureux? Quel sens revêt ce geste? Quel texte permet de révéler cette référence? Les semelles semblent enserrer fermement les guêtres, elles se révèlent fumées, presque ébène. Ces léchures de feu surprennent: le squelette n'est nullement brûlé, seuls les humérus et les semelles recèlent quelques restes de brûlure.

Une senteur de cendres brûlées fut révélée dès le percement du genre du tumulus. Vu que le squelette n'est nullement en cendres, - les vêtements semblent même surgelés! - les experts enquêtent expressément sur cette femme en semelles de fer cendreuses.

Un même fumeux squelette de femme est enterré en un tumulus 2 près du tell 1. Mêmes semelles de fer, même senteur de brûlé. Est-ce un culte de feu, emprunté chez les Helvètes? Revenu de chez les Turcs? Est-ce une étuve sèche? Que de secret recèle cette ère de Fer! Les chercheurs épluchent leurs études, supputent, effectuent des mesures. Peut-être est-ce du bluff? Une erreur? Le sketch ubuesque de quelque chercheur ulcéré, devenu metteur en scène?... Nul ne peut, en cette heure, débusquer cette scène, percer le secret de ces deux

femmes fluettes, décédées et enterrées en leurs semelles de fer fumées.

Quelques experts vénètes, venus expressément creuser se sujet, présument que quelqu'un s'est durement vengé sur ces deux femmes. Un(e) frustré(e)? Peut-être même celle représentée en déesse dénudée, sur les fresques du temple? Ces experts se leurrent peut-être sur cette belle Vénus dressée sur une seule semelle de perle, telle une vengeresse.

Le plus superbe, et les chercheurs s'en éberluent, c'est que le temple et le tumulus du centre, le plus élevé, rue des Nuées Bleues, ne referment nulle sépulture. Quelles ténèbres! Lettrés et experts se perdent en thèses, réfutées d'emblée.

En résumé:

Je pense fermement que le squelette de ce tumulus fut enlevé, peut-être brûlé et réenterré en une tertre plus secret que cette butte. J'entreprends derechef des recherches vers le Sud, rue des Esperluettes, dès le 30 septembre. Peut-être une sépulture de ce même peuple, celle que je cherche, est-elle emmurée en une butte plus reculée?... J'espère remettre, chers lecteurs de cette revue mensuelle, une brève sur ce sujet en ces *Etudes de l'ère du Fer,* dès septembre.

Jules Legendre-Lejeune
chercheur

Ce texte présente une *contrainte de vocabulaire* (termes d'archéologie et d'histoire de l'art uniquement) doublée d'une *contrainte de forme* (lipogramme avec deux voyelles utilisées). Autre contrainte non visible, traiter de Cendrillon et de ses deux soeurs sans référence à leurs noms. Seuls les textes en amont et en aval permettront au lecteur, lorsque l'ouvrage sera publié vers 2001, de repérer qu'il s'agit bien des mêmes personnages.

Par ailleurs *le narrateur* est un amateur et non un professionnel de l'archéologie, d'où le caractère peu scientifique de certaines de ses affirmations.

Sokris Bardeche

TECKEL (extraits)

Il m ’est impossible de goûter la réfutation du *alien*
Du fond de sa prison sourd le chant du mari
Yr dont rien n’aura pu lier la langue et qui là
Ce aux têtes tombées poursuivit en silence sa
Vénerie démystifiante - tandis qu’autour de l
Ui les traces des dieux morts s‘effacent et qu
E l’état s’offre soudoie d’autres chimères odi
Euses

Le texte est à la fois un processus de transfor *batz*
Or ma conviction concernant Constance Bon
Acieux ne compta que secondairement aux y
Eux du père Dumas qui crut en faire une hér
Oïne sans considérer conséquemment qu’elle
Avait commencé par encalaminer le bourgeoi
S avant de s’enconner canaille plus romanes
Que

Nous essayerons ici de dégager quelques un *cours*
Mais trêve de plaisantes rimes et foin d’ironi
E militante hélas bien limitée quant au fond q
Ui la fouille il faut complexité oblige homma
Ge à l’intellect génufléchir aux pieds à Sauss
Ure y faire cent pompes synchroniques tandi
S qu’aux vestiaires on s’enfile signifiés signi
Fions

dés

Cette phrase nous indique précisément la nat
As-tu rêvé ce matin au texte sacré? Le livre
Auquel ils aspirent un infini éclectique et don
Nt la partie sans cesse répétée est tout succès
Sivement du miroir fragment la traversée lim
Pide au fil du courant ruminant sans cesse u
N même mouvement vers leurs profondeurs
Rares

fiat

Songeons en revanche à un journal comme l
Le monde sur le marbre était encore un brou
Illon crade un brouet fade grouillant d'une m
Atière si dense qu'aucune vie ne s'en échapp
Ait quand d'un léger refroidissement jailliren
T d'heureuses particules de lumière laquelle
Après maints menus avatars engendra M. Du
Rant/d

ire

Ainsi de la poésie hors de l'histoire, hors de
La science essaimant savamment sous cape il
Reste rare extrêmement de versifier valablem
Ent hors des vocables avariés du prêt à mettr
E en vers tels que drames du moi du moi-je e
T du je ou voyages éclectiques en d'arides gl
Ossaires d'où tant de traversées à l'envers d'
Art

joie

Tout désir d'arrêter la littérature, à une date o
Le jeu est-ce un vertige ? d'une pensée qui s'
Ecrit en passant par un corps est-ce un mirai
R ? pour finir en rangs sur une étagère fusée
S tombées en poussière au milieu des livres 1
Oin des étoiles claires et des espaces ivres m
Ais vibrant dans le cœur ému d'heureux solit
Aires

Or, devant ces problèmes de genre (qui ne se *mort*
La ligne au loin rentrait dans l'ombre de l'ép
Opée les héros déchus courbaient l'échine le
S princes des contes se lamentaient au milieu
Des pages les dieux fatigués des mythes som
Meillaient dans l'Olympe personne pour sec
Ouer les vieux livres épais couverts de pouss
1ère

Contrairement à l 'interprétation métaphysiq *parc*
Que nul ne cherche la présence ou l'absence
D'une conscience enfouie et secrète il y a en
Même temps absence et présence et dans le
Même lieu mystérieux dont on ne peut que c
Hercher les traces au-delà du drame qui se tr
Ame (cette écriture perpétuelle du moindre g
Este)

C'est la détermination de l'être en présence d *quête*
Nul royaume en hors du je du tu qui luttent
Corps à corps dans le temps qui les porte nul
Ne règne ici dans cet espace étroit dont fut p
Erdue la trace ou seulement l'oubli le pli élé
Mentaire ce voile en chaque être et chose ce s
Ommeil jamais ouï la rumeur source de tes re
Pères

Le travail pratique effectué à ce niveau reste *roche*
Et pourtant le collimateur est au rendez-vous
On va pouvoir s'emmitoufler la virago d'avril
Qui verrouillait sa porte avant chaque embar
Go comme si j'étions le voleur invalide avec
Sa jambe de bois dont on fait les pipelines à
Moins qu'alors elle ait eu peur de ça qu'oceu
Pe

l 'obsession du sujet et l 'incapacité à peu près *stere*
Du texte disparu il fallut repenser la genèse r
Etrouver son climat son mode opératoire sa c
Harge électrique sa pente inconsciente son m
Ornent rêvé d'un sommeil monde or rien n'a
Percé du mystère ancien qui produisit l'enc
Hantement candide du pauvre *poor uncle To*
By

Remarque exemplaire et qui se trouve exemp *vulve*
Plaire équivaut en somme à jouer maman co
Ntre le pape à louer les ventres fécondants le
S utérus en ruts le trou hibou bouh! or le pa
Pa idéal montre qu'il n'y a point de mort ni d
E naissance mais un mouvement têtu incessa
Nt au sein de la matière en continue métamor
Phose

Ecrire n 'est pas une occupation ineffable... *zen*
N'est pas explorateur qui vadrouille en vain
Au milieu des signes n'est pas découvreur q
Ui singe sa découverte avec les mots du gan
G n'est pas aventurier qui ne s'exile pas hor
S de la langue qui le déporte n'est pas présen
T à lui-même qui ne se résout pas à son absc
Ence

NDLR : Sokris Bardeche est un scripteur qui utilise *une contrainte d'auteurs multiples.* Il a ainsi publié sous plusieurs pseudonymes dont Jonas Ekhr *(Le Trou* et *le Pèse-Trou,* aux éditions L'Arbre à paroles) et C. J. Sandher (les Archipels, dans les revues *Po&sie, Arpa, La Sape...).* Il nous offre ici des textes dont la première phrase est extraite d'une célèbre revue des années 60 et 70.

Philippe Beck

Aux Recensions
Poèmes

A Daniel Oster

Avertissement :

On lira ici des extraits d'un livre. Ce livre est un hommage aux recensions, un drame des recensions comme pâtures à poèmes. Une sorte d'hommage, car parmi les études, articles, notules au sujet du "Prince des poètes" par exemple, il y en a de spécialement vives, de moins fortes, parues au XIXe siècle et au début du XXe. Bertrand Marchai les a republiées en un volume qui est lui-même la chronique des avis sur un seul (*Mallarmé, Mémoire de la critique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998). Engin de *captation*, la critique (notamment la contemporaine) contient toujours un poème. On trouvera ici, à chaque fois ou presque, le poème qui répond à la critique et qui ne s'intéresse qu'à la personne dense de la poésie, au meilleur ou au pire de la recension. Chaque poème est le notaire spécifique d'une affaire d'héritage. Mais il est une *réponse indépendante* ; la consultation des recensions n'est donc pas obligatoire. Les recenseurs répondaient à Mallarmé. Je fais de même en répliquant à leurs multiples réponses, poème pour poème. (La circonstance commande toujours. Un poème dit ce qu'il dit par dépendance au déjà-dit.) Je suis l'ordre de la compilation.

27.1884 : Verlaine.

L'extravagance un peu voulue?
Pourquoi un peu?
Quel vieux dit un peu?

rivalité : entre le nouveau promoteur
de la lune et de l'Impair et faiseur d'une
profitable malédiction publique
et le chanteur de la comète mythique'
ou légende étoilée de l'Ami :
la Fente où passe l'hommage
bienvenu à part le "bon"
sortilège avec le quoi-qu'il-fasse
(Amen laïque).
Mais d'abord : le fonctionnaire
est un délicat difficile.
La reconstitution d'un combat factice :
l'Imp-pas-si-bi-li-té versus le Débraillé.
L'injustice du Supérieur (Sa Suffisance
de l'époque) choque plus
que des blessures personnelles
un homme que ne heurte pas
fondamentalement la lune.
Le bienfaiteur de l'impair
au Dit vacillant
défend celui qui continue
pas stationnaire
et plus clair
de "la lumière primitive graduée d'aube".
Car il est un peu moins qu'un abbé.

Le hein admire (n'est pas stationnaire)
et cite en disant "Nous voici au bord de ça".

32.1884 : G. de Maupassant.

Il y a un lien
entre l'inimitié pour la lime
et la solidarité avec
les artistes pour l'art,

ciseleurs vides
(à cause d'une réputation
également méritée)?
Faut-il faire comme si
on cherchait un moyen
de détruire la lune?
Dont la face de Dame aux Camélias
insupporte le nouveau ciseleur.
Le jaune se répète.
Et se répète.
Il ne lui prête plus
sa plume
et écrit des mots
différemment clairs,
jaunes, blancs, éclipseurs.

36.1887 : re-Verlaine

L'histoire,
la vie
deS.M.
parP.V..
Les langes :
il a un sort
de fonction.
Il n'esquive
pas dès les lange.
Il a un syndic
des libraires
sous le décapitable
de la famille.
Il a un badineur
antérieur.
Les cahiers confisqués
au collège.
Mûrissant : la yole.
(La p. = la poésie
pudiquement
soustraite
à sa vente,
aussi vendue

que la langue
aux élans,
abrégée à égalité
avec la suggestive pr..)
L'envie
de la gloire
Se monnaye
d'un "Tais-toi",
l'interrupteur
indispensable
à tous vers,
qui réfute
ceux que P. V.
a nommé
les tristes impersonnalités
de la plume.
Et de la plume verte.

L'éloge de P.V.
est sans égal,
de la chanson grise dans l'herbe
en même temps,
l'époque est loin,
le policé règne
et bloque l'élan réglé
de l'admiration comme ambition.
L'ambition-ambition
n'est pas l'admiration.

Martha Lavoué

Fortissimo

The ***annual music festival*** in ***Venice reuni***tes ***professional*** and ***amateur musicians*** and ***spectators*** for ***magicat moments*** of ***appréciation. Symphonies, opéras*** and ***cantates resonate*** in the***pale lunar silhouette*** of the ***Basilica San Marco,*** in ***theaters, canals*** and on ***gondolas.*** The ***atmosphère*** in the ***ancient maritime empire*** is ***festive*** and ***cosmopolitan.***

The ***celehnty Maestro Signore Leonardo Mozzarelli*** is ***présent*** for an ***exceptional concert.*** The ***instruments*** of the ***philharmonie orchestra*** of***Padoua transform silence*** into ***liquid melody*** as the ***performance commences. Violins*** and ***violoncellos tremble, accompanieà*** by ***flûtes*** and ***piccolos*** . the ***tempo*** is ***allegro ma non troppo.*** It's ***the préludé of Le Nozze di Figaro*** by ***Mozart,*** the ***precociovs and populargenius*** lfom ***Menna.***

The ***virtuoso baritone harmonizes*** with the ***soprano diva*** as ***vibrant*** and ***élégant musical phrasesfabrieste absoluteformai perfection.*** The ***brilliant soprano elevates transparent notes*** in a ***stratospheric solo,*** and ***Venetian crystal chandeliers vibrate. Strident tones*** of ***clarinets*** and ***trumpets create multiple echoes*** in the ***Italian chapel.***

The ***tempo accélérâtes*** and the ***music crescendos*** to ***fortissimo.*** The Maestro ***combines energetic movements*** with the ***visage*** of a ***poet, inpersonal communion*** with the ***artistic composition.*** The ***tension augmenta*** as the ***Maestro's bâton ruptures,*** but the ***performance continues.***

The***finale terminâtes*** in an ***explosion oïenthusiasm. The public acclaims*** the ***Maestro - Encore! Bis!! Bravissimoü !*** in a ***multitude*** of ***languages.***
But ***oh, disaster, Signore Mozzarelli*** is ***annihilsted*** by the ***émotion*** of his ***triumph.*** He ***advances, gesticulâtes,*** then ***expires*** of***cardiac arrest. Stupefied spectators déploré*** and ***lament*** his ***rapiddeparture.*** His ***ultimateperformance*** is a ***dramatic tribute*** to an ***eternal romande vision*** of ***classicad music.***

Claudette Oriol-Boyer

Collections

" Il collectionnait. Chaque matin, il assemblait différemment la lourde somme des matériaux recueillis et ceux-ci composaient un fatras que pour lui faire plaisir, elle venait déchiffrer, les cheveux tirés, avec sa jupe noire et son corsage à fleurs : bas résilles, boléro fait d'une multitude de morceaux de fourrures, cache-col, cardigan de cachemire, capote de grosse laine brute toute rapiécée de couleurs ou d'étoffes différentes, duffle-coat, écharpes, foulards en crêpe de Chine, gilets de daim brodés, haut-de-forme, imperméable, jabot en dentelle immaculée, livrée jonquille à galons d'aigent, manteau fleurdelisé, nippes soyeuses, ombrelles, pantalon de soie noire sur lequel se répète un même motif imprimé représentant un éléphant, queue de pie, robe de brocart, sous-vêtements, tricots de corps en coton etc...

Il aimait classer les choses mais c'était très difficile ; évidemment il y avait l'ordre chronologique mais il le trouvait pauvre, plus pauvre encore que l'ordre alphabétique. Il avait essayé par continents, puis par pays mais cela ne le satisfaisait pas. Ce qu' il aurait voulu c'est que chaque pièce fût reliée à la précédente mais chaque fois pour une raison différente ; par exemple, elle pourrait posséder un détail commun ou bien une relation fondée, non sur une ressemblance mais sur une opposition, ou sur une association fragile, presque arbitraire. Ce n'est pas seulement difficile, ajoutait-il, c'est surtout inutile : en laissant les vêtements en vrac et en en choisissant deux au hasard, on peut être sûr qu'ils auront toujours au moins trois points communs...

Elle observait : des toiles parmes ou peut-être lilas avoisinaient avec maintes voilettes de fin filet lovées contre des uniformes et des fourrures trouées : sur le vieux couvre-lit, elles s'étoilaient de taches ineffables, livrées sans relâche aux griffes sacrilèges du chat. Le divan était un étemel caphamaüm, toujours encombré de tout un matériel inutile, de tout un entassement d'objets hétéroclites, de tout un désordre dont il lui fallait sans cesse endiguer l'invasion, avant de se mettre à travailler.

Seul un chat pouvait se mouvoir au milieu de cette accumulation et le sien n'aimait rien tant que se promener dans toutes ces affaires, sans être dérangé le moins du monde, finissant par s'y accroupir tout à fait confortablement.

Par des opérations bien réglées, il introduisait sur le lit un désordre croissant. Rien ne lui échappait. Il chavirait les fioles sur les écharpes et les dentelles. Elles s'ouvraient. Elles distillaient leur odeur. Les fourrures s'imbibaient de liqueurs lentement infiltrées. Elles s'oflraient. Déliées, elles livraient leur moiteur enivrante sur des aires bien circonscrites. L'air devenait lourd, irrespirable.

Les plus belles pièces de la collection étaient conservées dans une petite chambre destinée à ce seul usage ou dans des placards tous fermés par des cadenas à combinaisons.

Selon certains, il possédait onze mille cravates, huit cent treize cannes et s'abonnait à tous les journaux de langue anglaise du monde entier, non pour les lire mais pour faire les mots croisés.

Selon d'autres, ces collections et ses manies n'étaient que des leurres protégeant d'autres passions.

Mais personne n'avait jamais pénétré dans la petite chambre.

On disait qu'il s'y livrait, en catimini, à des expériences et qu'il les consignait chaque soir, avec une précision maniaque sur du papier à fils contrariés, à grain fin, dont on avait trouvé quelques feuilles raturées éparpillées sous sa fenêtre. On pouvait y lire :

" Il collectionnait les collectionneurs. Chaque matin, après un lourd sommeil, il complétait son fichier d'adresses, en lisant les journaux, les revues, les petites annonces. Il les recopiait sur de grands registres quadrillés, reliés de toile noire, dont il numérotait les pages à l'encre violette ; il écrivait ensuite à chacun pour obtenir le détail des pièces possédées. En contre-partie, il offrait un extrait de son catalogue et, plus tard, si un abonnement était souscrit, l'état des collections en cours.

Il avait comme clients des collectionneurs particuliers de curiosités, de porcelaines, de livres d'art, de timbres, de buvards, de boîtes d'allumettes, de modèles réduits, d'enfants, de couvertures indiennes, de tableaux, d'étiquettes, de puzzles, de recettes de cuisine, de pieds de biche, de cuisses de grenouilles, de chats, de parfums, de portraits, de squelettes, de doigts, de peaux, de poubelles, de cheveux ou d'algorithmes.

Un jour, il reçut une demande qu'il ne put satisfaire : une femme voulait connaître tous les personnages de fiction qui collectionnaient. Il se mit au travail d'abord par devoir, bientôt avec passion. Il intitula ce florilège «L'Herbier des livres». Peu à peu, il traita tous les collectionneurs comme des figures, les inscrivant dans l'herbier, jouant leur réalité contre celle des autres. Il écrivait son roman, mais ne le sut que plus tard.

En attendant, il s'intéressait plus au mode de classement utilisé par chacun qu'au contenu même des collections : premiers et derniers termes sans cesse mouvants créaient le vertige et, parfois, il se croyait lui-même une de ces pièces toujours accolée à d'autres, inscrite sans qu'il le sache dans son propre registre. Il lui était d'ailleurs arrivé une curieuse aventure.

Ce jour-là, il avait avalé un verre de ratafia avant d'ouvrir les volets. L'odeur des lilas en fleurs s'était déversée dans la pièce. Enfin levé, il avait enfilé une combinaison sans col, prêt à se livrer aux tâches éclectiques de la journée. Comme d'habitude, le chat est sur le paillasson et l'empêche d'ouvrir la porte : il sort par la fenêtre pour aller manger un croissant.

Les voisins vont se foutre de ma fiole, une fois de plus. Ce chat m'oblige à faire le pitre... Il ne faut pas que j'oublie de m'inscrire sur les listes électorales, c'est le dernier jour...

Au bistrot, il pète et regarde, circonspect, autour de lui si on l'a remarqué. Il saisit le journal «La Répétition». Le garçon lui sert un copieux déjeuner. Il trempe sa tartine dans le liquide filmant et la laisse lentement s'imbiber, s'épanouir. Il la confond avec sa langue et son angine devient sensible. Il prend son carnet pour écrire et il n'écrit pas. Il déplie le journal. Des mots viennent à lui : quotidien rouge jour jaune une urne orange canard. Une présence le dérange tout-à-coup. On lit par-dessus son épaule, en même temps que lui, le même passage :

" Il lit en même temps qu'elle. Un «ta main» insistant lui fait lever la tête. Elle a l'air d'une gitane. Il tend sa paume vers le ciel. Elle la maintient dans la chaleur de la sienne et commente les lignes près du lilas où crèvent quelques bourgeons orangés. Il commence à la détailler. Sa main pèse volontairement plus lourd. Visage aux joues rougissantes, bas résilles, corsage jaune, boléro jonquille à galons d'argent, cardigan fleurdelisé, pantalon de soie mauve (kimono de Formose), foulard en crêpe de Chine, sous-vêtements en dentelle imprimée, mouchoirs philippin, chemise indienne, fourrure afghane, laque cinghalaise, veste népalaise, sur laquelle se répète un motif imprimé représentant une gitane, corsage jaune, bas résilles, boléro jonquille sur lequel se répète un motif

imprimé représentant un boléro jonquille sur lequel se répète, brodée, une jonquille. Elle s'agite, gênée. Elle offre à son regard des aires bien circonscrites. Il apprend qu'elle vit avec un collectionneur de costumes et qu'elle s'acharne à sculpter, tisser, tresser, enfiler, broder, coudre, pétrir, colorier, vernir, découper, assembler jusqu'à ce qu'elle ait reconstitué des vêtements à nouveau parfaits.

Il pourrait la voir, assise près de la fenêtre, détricotant les vieux pull-overs, récupérant des épaulettes et des doublures, retournant un manteau, taillant un caraco dans un vieux coupon de brocart, ou agenouillée, marquant à la craie l'ourlet d'une jupe culotte confectionnée dans un pantalon de clown.

Elle aime avant tout les tissus rongés par les mites ; après avoir nettoyé les trous, elle entreprend de ressusciter, en la brodant, la trace exacte de ce qu'a été la vie du ver dans le morceau de tissu, de tous les mouvements qui ont constitué son existence aveugle. Le résultat est une matérialisation fidèle de tout ce qu'il a mangé et digéré arrachant à la compacité du mode alentour les imperceptibles éléments nécessaires à sa survie, une image étalée, visible, incommensurablement troublante, de ce cheminement sans fin dans un réseau impalpable aux limites évanescentes.

Tandis qu'elle parle, il l'observe ; elle est ronde, sa perfection est circulaire. Son châle glisse. Elle chavire. Ses cheveux s'imbibent lentement de liquide. - Brusquement, elle ramasse une ficelle, les pages raturées et le journal où elle découpe négligemment «pour un spicilège» tout ce qu'on vient de lire"" ".

Daniel Bilous

Des Infimes

et de la façon qu ’ils se parlent très-ordinairement, avec des exemples pour servir à Vinstitution des faibles

Ex nihilo maxima, e maximis nihil.
Macrobe - *De Parvitudine*
Lib. I, cap. i

Premier Dialogue

Le Vermisseau — Comment plaire à Dieu?
Le Ciron—Il faut s’abaisser.
Le Vermisseau—Je voudrais être aussi petit que vous.
Le Ciron — Vous n’y atteindrez pas.

Deuxième Dialogue

Le Vermisseau—Serai-je jamais assez bas?
Le Ciron—Il vous faut abaisser non pour être bas, mais pour vous faire petit.
Le Vermisseau—Et cela est tout?
Le Ciron — Oui. Tout petit.

Troisième Dialogue

Le Vermisseau—Mais y a-t-on une recette?
Le Ciron — Votre simplicité me confond. Dieu ne se trouve point à la cuisine, mais aux salons de ce monde, duquel II règle les pendules.
Le Vermisseau—Ne craignez-vous point de me désespérer?
Le Ciron — Désespérer de Dieu montre encore votre orgueil.

Quatrième Dialogue

Le Vermisseau—Qu'est-ce que 1 'orguei I?
Le Ciron—C'est, comme on rentre en soi-même, n'y trouver rien que soi et ses pareils. L'on cherche un siège, mais la place est prise. Le ver est dans le fruit.
Le Vermisseau — Je sens que c'est à moi que ce discours s'adresse. Le coup est rude.
Le Ciron — Soulfrez que je l'adoucisse un petit. Vous êtes bien jeune: avec vous, le ver est dans le ver.

Cinquième Dialogue

Le Vermisseau — Et qu'est-ce que l'humilité?
Le Ciron — C'est cheminer avant, laissant tout derrière soi. Ramper en baissant la tête, mais fixant ses regards au Ciel, qui nous voit.
Le Vermisseau—Ramper, j 'entends cela; comme le ver?
Le Ciron — Imitez plutôt le limaçon, que Ton nomme aussi escargot: il dirige ses yeux qu'il tend même au bout de cornes, vers le soleil, qui pourtant le brûle, sans jamais dresser son chef. Regardez aussi comme il laisse après lui toute sa bave, laquelle est d'argent.

Sixième Dialogue

Le Vermisseau—Il me faut encore baver...
Le Ciron — Baver jusqu'à mourir, mon fils, car Dieu l'exige, et II veut votre bien.
Le Vermisseau—Mais je suis plus nu et moindre que l'escargot!
Le Ciron—O la plus vaine des bestioles ! Le mérite en est-il à vous, ou si c'est votre nature?

Septième Dialogue

Le Vermisseau — Pourquoi Dieu, s'il est si grand, nous a-t-Il faits si chétifs?
Le Ciron—Que doutez-vous, à présent, de la grandeur de Dieu? Considérez le papillon: il est frêle de son corps et ne vit qu'une journée; mais il vole tout durant, et ne se pose guères.
Le Vermisseau—J'envie ses ailes, qui sont sa robe et ses dentelles, pour

ce qu'elles brillait d'un éclat qui le recommande à l'admiration des autres créatures.
Le Ciron — Laissez là votre envie. Les yeux sont la porte de l'âme, mais ils sont mortels, et elle point. Ce papillon dont vous vantez la robe, qui ne vaut rien, mourra comme les yeux qui l'admirent. L'âme seule s'envolera, et la vôtre même, au jour du Jugement.

Huitième Dialogue

Le Vermisseau — L'escargot possède un bien: sa maison. Ne fait-il pas bien penser à Stilpon le philosophe, qui disait porter sur lui toute sa richesse?
Le Ciron — Certes, et comme cet esprit fort, il ne s'en peut dépouiller qu'en mourant aux choses, de quoi il est effrayé. Aussi Celui qui tout prévoit l'a-t-il privé de ce qu'il faut pour voler.
Le Vermisseau—Nul n'est parfait, à vous entendre. Sa femme a non plus d'ailes...
Le Ciron—Ni de coquille, j'y venais: la limace est l'avenir du limaçon.

Neuvième Dialogue

Le Vermisseau — Plus je me regarde, moins je comprends la place que Dieu m'a donnée en ce monde, et Son dessein à l'endroit des hôtes dont II Ta peuplé.
Le Ciron—Eh quoi? Vivez-vous pas sur un tas d'ordures? Ce que vous appelez le monde en est la réplique étendue.
Le Vermisseau—Job lui-même avait son fumier. Je me nourris du mien.
Le Ciron — Là est votre erreur, où votre modèle ne tomba jamais. Mon fils, il faut jeûner.

Dixième Dialogue

Le Vermisseau—Baver, jeûner, que dois-je faire encore?
Le Ciron—Prier, de toute la force qui vous reste.
Le Vermisseau — Il me faut donc trouver une retraite.
Le Ciron — Devers cette motte en contrebas, il y a une coquille vide.

Onzième Dialogue

Le Vermisseau — Me voici logé, tel Diogène à son tonneau.
Le Ciron — Vous aimez à choisir vos exemples parmi les païens. Cet autre esprit fort mordait comme les chiens, et ne croyait à rien.
Le Vermisseau—Mais il ne s'attachait à rien non plus. J'ai lu qu'ayant un jour brisé sa cuiller par aventure, il ne se servit plus après que de sa main pour boire.
Le Ciron—Remerciez Dieu de vous avoir fait comme vous Têtes, et plus que lui favorisé. En ne vous donnant ni bras ni pinces, Il vous a épargné l'occasion d'en user pour prendre ce dont vous n'avez nul besoin!

Douzième Dialogue

Le Vermisseau — Je puis désormais prendre femme. A moins que Celui qui m'a créé ne m'ordonne en sus l'abstinence?...
Le Ciron—Je vous savais faible, mais point encore luxurieux. Quant à votre Créateur, sachez qu'il n'ordonne jamais: Il conseille.
Le Vermisseau—Bien des gens disent que cela est pis...
Le Ciron—Cela est au contraire le mieux. Ne vous a-t-Il pas fait largesse d'un bien qui passe vermettes et cironnes? Que faites-vous de cette liberté qu'il vous offre ou de sauver votre âme, ou de brûler dans l'enfer des accointances chamelles?

Treizième Dialogue

Le Vermisseau—Je ne sais vos cironnes, mais nos vermettes ne ressemblent pas mal aux limaces, pour la coquille.
Le Ciron—Craignez de mettre la vôtre en grand danger, pour ce que vous lui en offrez une.
Le Vermisseau — En quel danger? Je la choisirai à peindre, mais très-ignorante, pour lui mieux apprendre et graver que Dieu est l'auteur des choses.
Le Ciron — Saura-t-elle par vous que le Diable est l'auteur du luxe?

Quatorzième Dialogue

Le Vermisseau — Dites-moi le moyen de combattre le Diable, quand il éprouve nos faiblesses.

Le Ciron—L'ennemi, qui est son autre nom, fait son repas de nos âmes inquiètes. Il faut s'affermir, pour l'affamer.
Le Vermisseau—Et d'où vient que les femmes y sont les moins habiles?
Le Ciron — En votre imagination même, votre vermette a trop d'appas pour ne les point partager. Prenez garde qu'ayant déjà la coquille du limaçon, elle ne vous baille en supplément les cornes.

Quinzième Dialogue

Le Vermisseau—Que si la tentation est fille de la beauté, je devrais être laid?
Le Ciron — Sur ce point, mon fils, remerciez la nature d'avoir si bien avancé la tâche.
Le Vermisseau—Ce n'est point ainsi qu'en jugeait ma mère, qui était fort dévotieuse.
Le Ciron — De la colombe à la grenouille, de l'agnelle à la tigresse d'Hircanie, quelle mère ne trouverait belle sa géniture? Et puis, les mères ne sont-elles point femmes, toujours?

Seizième Dialogue

Le Vermisseau—Mon fils au moins sera beau, si Dieu m'en accorde un.
Le Ciron—Il est écrit qu' il est doux d'espérer, même lorsque l'espoir est vain.
Le Vermisseau — Et pourquoi, s'il vous plaît, préjugez-vous de ce qui n' est point encore?
Le Ciron—Mon fils, convenez-en: Dieu a fait l'homme à son image, non les vers.

Dix-Septième Dialogue

Le Vermisseau—Prenons un autre chemin. Il y a la foi, que j'ai grande, et les œuvres. Lesquelles, à votre sens, plaisent le plus à Dieu?
Le Ciron-— Vous avez lu Saint Paul?
Le Vermisseau—J'ai dévoré les Epitres, page après page.
Le Ciron—Concupiscent, vain et glouton... Est-ce là toute la trinité de vos pareils?

Dix-Huitième Dialogue

Le Vermisseau—Vous ne m'avez point entendu, qui prenez "dévorer^ au sens propre. Je signifiais que j'ai lu avec zèle les Ecritures.
Le Ciron—Vous connaissez donc, ayant lu cet Apôtre, le danger principal de la lecture: la lettre tue, mais l'esprit vivifie.
Le Vermisseau — Dites-moi donc comment lire sans risquer la mort de mon âme.
Le Ciron — Il faut lire peu, beaucoup penser, qui vaut écrire sans accessoires.

Dix-Neuvième Dialogue

Le Vermisseau—J'avoue mon peu de goût pour la méditation.
Le Ciron—Il en est de si stériles qu'elles traînent la mélancolie. Voyez, là contre, ce bousier qui ne laisse, tout le jour, de charrier son immondice, et demandez-vous si dans le plan céleste, Dieu, qui est bonté, a formé les bousiers pour leur damnation.
Le Vermisseau—Je puis donc moi aussi rouler de semblables matières.
Le Ciron — Le malheur veut que Dieu n'ait pas fait les vers comme les bousiers. Et puisque vous vous piquez des antiques fables, gardez-vous, lors, d'imiter Sisyphe!

Vingtième et Dernier Dialogue

Le Vermisseau —...
Le Ciron—Vous ne dites plus rien, mon fils. Ce rien me plaît, et ensemble m'inquiète.
Le Vermisseau — D'honneur, je rêvais, et pesais la leçon. Souffririez-vous que j ' écrivisse nos dialogues? La chose ne peut déplaire à Celui qui les a inspirés.
Le Ciron — Cette audace m'effraye et rassure, car je pensais avoir pour jamais anéanti le cœur en vous. Mes sentences sont d'un simple ciron, même si votre confesseur. Trouverez-vous la force d'un tel travail?
Le Vermisseau — Fait comme vous m'avez peint, si je dois, Monsieur, rester humble, alors il me faut commencer sans l'espoir du beau ni du parfait; le juste devrait être assez. Et quant à la force, vous saurez que depuis toujours et sans nulle gloutonnerie, mon espèce fit chère, médiocre mais suffisante, de ses voisins les cirons.

Michelle Grangaud

Prière d'y rêver

A travers les toisons rousses des buissons

l'arrêt sous bois sans sens voit des os s'user
sous tous les seins saints vos dos se barrer
tassés sans son rebrousser vos lits d'ouïes

Au carrefour des routes

ruse or sac or dure faute
ou fatras du cœur serré
art sade recousu fourré
serres à force autour du
refus sa croûte d'aurore
rose rase au futur décor.

Blanc et noir

train en bloc
loin berçant
ton clan béri-
béri clonant.

Cheminée d'usine

ni musée de chien
ni nem dieu séché
ni nichée de nues
usine demi chêne
en chemin de suie.

Ciel ouvert

Ouvre ce lit
le cœur vit
où ce livret
court éveil
coule revit
voûte le cri
l'écrit voeu
et rivé clou
crève outil
îlot revécu
cuit vérole
crie volute
croule vite
coule vitre.

Devant le bateau immobile

une ode va timbale timbale
elle vêt ma moitié du nabab
la tombe avale un midi bête
le tableau bovin me médita
on avait dit blême blême au
mat la table bue devine-moi
au même lit vide abat le bon.

En attendant

tente d'antan
tant de néant.

Entre deux crépuscules

scrupules en creux d'été
l'été creux crépu du sens
surplus ce cendreux été
pendule succès terreux
ce sens pur dur l'exécute
centre de plexus usé cru
cru cru et en plus de sexe
ce pur être exclu du sens
excuse l'encre du stupre
l'excédent sur ce peu sûr
sûr sûr excepté d'une clé.

La voix des voiles

vol vol aède si six
sad sex viol violé
le saxo livide vos
vies vides allô ô X
ex villas ovoïdes
lsd sa voix voilée

Le bruit des vagues

gris suave le début
du buste vise large
gravité du bleu ses
suies duvet glabre
tague les débris - vu

Le monde plate-forme

la pomme fonde l'être
la pomme forte, l'eden
me pèle fonde la mort
le même fond la porte
l'étale même profond
modèle parme et flon-
flon me démet parole
le poète flamme rond
mort fend la mélopée
apode formellement.

Le nouveau venu des visages

venue évasive sang duo seul
seul on s'en va usé vide vague
vague visa une volée du sens
sonde sa vie vulve nuageuse
sève songeuse au divan velu
Valvins vague dénouée Suse
une diva nage sous le Vésuve.

Les musiciens

un si mes ciels
ciel mes sinus

messie inclus
silices menus
un missile sec
mu les incises
mi clés si nues
scies l'unisme
mis silence su
insu les cimes.

Le ventre sourd

l'ordre est venu
du vol s'enterre
velours tendre.

L'ombre et l'image

mot la berge méli
mélo l'âge timbre
la gomme libre et
le gibet moral me
marie blême glot-
te la bémol grimé.

Mouvement interne

ouvre nie ment ment
nomme tire vente un
mot vert une ménine
m'évente morne nuit
un moment de vérité
ton rêve menti menu
menument viré note
un mot mère inventé
en vitre monumente.

Pas une feuille d'arbre

le pain bref de sa lueur
urine sue perd la fable
le bain fuse parle dure
perle le brin de lùseau
l'use à la fibre de prune
un palier bleu se farde

le drapeau bref lune si
pure déballe fraise un
pan de bleu frise la rue
à la fine plus de beurre
à la peur le buis d'enfer
sa bière pleure du flan
le feu d'air ne brûle pas.

Sur la route à demi

tu es l'amour à dire
ta rime la soudure
menue alourdie sa
maladie trou rues
tard oui la mesure
sa ride la mouture
et sa moulure d'air
se taira leur doum
doum à saut irréel

Toute la face ronde

on rate ce flou date
doute corne fatale
notée fractale d'où
ta tare de clone fou
la foudre à côté net
le faune dort à côté
cet été oral au fond
fond là or cette eau.

Troupeau de file tout seul

tout déferle saut ou pluie
tout se dilue feu la troupe
tête au fusil pour le doute
tu le dos fui tue la peur tue
sature dépouille tout feu
fou tu es la petite douleur
l'oeuf pur de toute la suite

Gilles Esposito-Farèse

Tranche !

(Des mots de requiem : sépulture à contrainte)

La mort qui sans merci, détendue et porteuse
De superstitions, quémande arme et clôture;
La poussière de mort qui t'attend me censure
Quand rit turpidement rosée l'escamoteuse.

Qu'un repos étemel soit dit, Madam, et creuse
Destin moqueur sans tact, oeil et remède pur
De notre ultime acmé, des paniques tortures,
Piment qui soûlera de cendres ma trotteuse.

Camarde trop menteuse, intruse, te disloque
L'espoir d'éternité. Dans ta mue tu me croques,
Me dorlotant, sadique, irrespectueusement :

Tu t'admets qu'éditée pour clore mes narines...
Sers drame quotidien ! Coupe leur testament
Et l'unique cordeau des trompettes marines !

Glose le trépas ossifié

NDLR : *Tranche!* est un sonnet anagranunatique du *Chantre* d'Apollinaire

Marc Texier

Portraits et histoires anagrammatiques

Pierre Alferi

Erre, fier pâli.
Air il préfère
flairer, épier
l'if péri, aérer
relief pré, ria:
repli raréfié;
râper *life*, ire,
âpre rire, fiel;
faire périr le
pré, faire lire
le fer.

Prairie,
frêle prairie,
pareil rire ef-
fraie! Pierre T
aile fripée (fi R)
ira frire le pè-
re, l'if rapière,
épiler fier Râ,
érafler (ripe *"i")*
rifle repaire.
F ire !

Il répare:
«Fripeà relire...
Repérerai fil?
Rail? Repère? Fi!
(râlefier). Pire:
R.F. lierai, père?
... pair fêlé *(rire).»*

-Filera P.R.I. >?"re
fripée élira?
Il préféra ire-:

«Arrière elf it!
(i.e. R.I.P. elf rare[2])
ai lèpre férir.
R.I.P. irréel féa-
1! Ferai prière?
riper*free* lai?
Errare: file *n.* »

Epeler air, rif,

frai pilé: « ré ré...
(Ré: perle à rifi-
fi). Ré ré... *(pareil)*
...fa ré ré... pile! Ri-
flerai pierre,
frère! plierai
replierai fer
réel, friperai
pli, référerai:
ré fera pilier;
fà, lierre pire.»
Extra merci
15 juin 1995

[1] **Parti Révolutionnaire Institutionnel.**
[2] **ossia: frêle Râ.**

Olivier Cadiot

Vidoc alité, roi
Voltaire d'ici, O-
ctavelll, lord O,
drivait coolie-
adroit civil... «Éo!
toi clair Ovide:
l'ode voici tari-
e, viol idiot, car
iodle ravit Cio-
Cio. .. *love* ! dirait-
il. Oie, vit crado,
rot d'aïoli, vice,
ire, colt, diva, Io,
Lidotoc, ivre aï...
Cool vie, dirait-
il *(ired'Octavio),*
Ciao devoir! Til-
t, radio *live*, coi
Loti. Ciao Verdi,
virile Tod, ciao!
Voce : air dit loi;
coït: aride V.O.»

rit... « Ça? Video? Loi
licite? *"viaordo"* ?
... *ordo* ?... Il te va ici
d'avoir cité loi -
voici la droite
doctorale: I, II, V,
VI, docile ratio,
VII, tocarde loi,
VII, tirade *cool*
VII, oracle *(dito)*
(Il adore toc). VII,
VIII: docte oral.
Ô clavier idiot,
dico voilà trié
(dilatoire vioc):
d'oeil voici art.»

Olivier Cadiot
coloriait vide.
Olivier Cadiot
livrait code I/O.

Rimer exact
1er mars 2000

Isidore Isou

I - rode sous II
II - dois user 0
III-rosse duo

I - Dire suis oo :
II - oo résidus;
III - essor du 0.

I - Or sois Dieu
II - ou dire S.O.S
III - Ose ! Sourd !

I - Sois iodure
II - ' sosie dru
III - ou drosse

I - ' des iris ou
II - des rois ou
III - des ours. '

I -^{4} désirs ! Oui !
II -^{4} sois rude
III-^{4} sourdes

I - Soeur, ô Sidi
II - soirs, oued,
III - ^{4} Sud rose

I - Dos irisé ou
II - osé du soir.
III-Dos roués

I-^{4} Isis! Odeur
II - ou dossier?
III - ou des ors?

I - Soie du soir :
II - rodéo issu
III - du rose os

Rétréci Max
6 décembre 1998

Didier Nordon

roman sans ascenseur

un nonce roux : un cou rose saumon, une verrue avec une crevasse sur son morveux nase camus, une crosse en nacre mauve, ce nonce osseux se nomme oscar, un anneau orne sa crosse, vu ses us monacaux oscar a un sexe sans cesse mou. roxane - une nonne menue en courroux envers rome - roxane a un con vorace, roxane avance vers oscar, roxane - recrue encore neuve nonne en son aurore - ouvre son coeur sans ruse, roxane encense oscar, roxane susurre, roxane sans se censurer avoue son amour en un suave murmure : “exauce mon voeu, venons-en au sexe mon oscar en sucre mon coco, avec nos coeurs en osmose nous nous consacrerons aux caresses savoureuses : nous serons au summum amoureux, nous concevrons...” roxane ose se muer en une carmen coureuse, sans aucune cure envers ses canons moraux roxane va caresser oscar, roxane va masser oscar, roxane va amuser son sexe, oscar en sueur croasse un “non” sec. roxane recommence ses avances crues, roxane assume un nouveau revers car oscar morne ramasse roxane : “renonce, aucun commerce - sexe ou non - ne me va avec une soeur converse aux moeurs vaseuses, aucun amour ne me concerne, une nonne sans convenances amener un nonce vers un amour ou vers une noce: non-sens, cas cocasse, non. encore non. consommer ne veux”, sa semonce navre roxane car ce sermon sonne comme une menace, roxane morose se vexe, roxane sans recours se mure en un marasme amer comme une rascasse en une nasse en mer. roxane ressasse sa rancoeur, roxane se consume roxane se crame car aucune romance ne couronnera ses voeux amoureux, son sexe verra onan sans semence non oscar, “oscar : un ours sans coeur” marmonne roxane. son anus couve un caca marron : roxane va aux w.c.

roxane assomme oscar, ce nonce en a marre, oscar se sauve, sa carcasse rance sue encore comme en un sauna, ce censeur aux moeurs sans erreurs va assurer une messe, en sa course oscar rase un mur car une averse menace : son eau va saucer oscar, sa course vanne oscar, oscar avance vers une cour annexe, encore sec en sa vareuse cossue - une occase russe - oscar se rue sous une ra-mure. un cresson mousse sur une mare aux remous crasseux, une cane couve, un canasson secoue ses naseaux sans mors, un veau sans corne suce en son museau

un rameau, sous un orme creux un cosmos remue, une source sonore arrose un roc. un ananas sous une serre... un vaneau sur un sureau... raves en amas... ronces en monceaux... oscar recouvre ses normes, son coeur cesse ses secousses, oscar se ressource un max.

messe, encens, une rosace verse son or sur une voussure romane aux nervures ocres, oscar oeuvre en son sacre, oscar murmure un “ave” recommence ses “ave” ronronne ses “amen”, crac : oscar - nerveux - renverse son verre, ce verre se casse, morceaux en vrac sur un carreau, vacarme, un massacre... oscar amorce un rare examen : “roxane exerce encore une morsure amoureuse, sa manoeuvre me cerne, roxane cause mon mouron, cessons ces maux non moraux”, oscar - un mec sans aucun cran - a un coeur avare, aucune nonne ne concurrence ses voeux monacaux : oscar se mure en eux comme en un cocon ou comme en une armure, aucune soeur en sa souvenance ne remua ses sens, oscar a un voeu : se conserver sans commerce avec une nana. aucun remous amoureux ne renversera oscar en son cours, en son cerveau se noue une ruse : casser roxane. oscar se marre : “ressens ma rancune - roxane - ressens mes crocs”.

oscar en ses sermons oraux accuse roxane sans nuances, “roxane : une nonne en errance” annonce oscar, oscar use une arme commune : accuser accuser encore accuser sans muser accuser sans mesure, oscar assure : “une soeur sans moeurs, une nonne aux sens sans aveu, roxane se caresse, roxane manucure son sexe, roxane caresse ses soeurs nues, une meneuse connue, une came, en essence : un curare en nos murs, non une nonne : un escroc”, oscar - en verve - corne avec une moue : “une mormone, une marrane. une maure avec un coran. une crevure. un cancer, un sarcome, une connasse en somme”, oscar accuse comme un as. son savon casse roxane comme une mousson casse un roseau, avec ses sarcasmes sans cesse en essor oscar essore roxane.

on se ruera : en un consensus rosse on renverra roxane. aucune assurance ne couvre roxane : aucune ne verse un sou. roxane sans amarres ne saura se recaser, sans maman sans neveu sans commensaux sans manne roxane errera, ex-nonne sans ressources roxane ramera un an comme rame une veuve sans revenu. sans un sac. came, came encore sans se sevrer, casses, scoumoune. usure, errances sans axe. une me... une avenue... vraoum : un car renverse roxane. une roue sur roxane : son sacrum se casse sous sa masse, secours, rescousse, samu. coma, escarres, une nurse couve roxane. son concours ne saura sauver roxane : son cas se corse, roxane va crever, roxane canera en mars.

une urne en un caveau en marne, sur ce caveau un vase - un saxe, en ce vase une rose, sur ce vase une annonce : “soeur roxane”. on narre son cas : “amour mourra sans sexe”.

Jérome Peignot

Anagrammes, palindromes, typoèmes & Cie

Ara

il se répète lui-même jusqu'à
en perdre le sens

hôte

Le plus beau mot de la langue française
parce qu'il dit une chose et son contraire

bar
rab

On a tendance à y revenir

pots
stop

Plus on en boit, plus il faut faire
marche arrière et s'arrêter

cerf-volant

Il s'envole en l'air chaque fois que
l'occasion se présente ; paradoxe,
il n'existe ni biche ni faon volant.

python
typhon

Serpent dans le vent

duper
perdu

Duper quelqu'un de perdu est renversant.

retâter

Mot correctement écrit dans tous les
sens du terme, accent circonflexe
compris.

haler
hâler

Au choix: tirer le soleil à soi, ou bronzer

Sagas

On les apprécie parce qu'elles traduisent
une vision rétrospective

soda
ados

Ils y retournent sans cesse

Dolly

Brebis produit du premier clonage animal

Lloyd

La plus ancienne et important institution mondiale dans le domaine de l'assurance

Ses gènes l'assurent

Dürer

Il lui a suffit de mettre les points sur les ü pour passer à la postérité

escher

munir un hameçon d'une amorce

Escher

L'artiste illusionniste
a le nom de l'emploi

ÉSÉ

École supérieure d'électricité

Idéal pour étudier le courant alternatif

Eve

S'il y en a une sur laquelle on se retourne, c'est bien elle

Hesse H.

On n'a pas de mal a y revenir

Kant
tank

Sa dialectique, une arme redoutable

Mali
Lima

Le Mali, ce n'est pas le Pérou

Perec
perce

L'encrier en perce

Pessoa
paseos

De ce qui sont des promenades, il a fait des errances dans l'imaginaire

Shaw
wash

Son humour en fait un écrivain décapant

Ubu

Renversant de bêtise

Gertrude STEIN
& Béatrice BECK

Des souris et un homme

NDLR : Le prochain recueil de Jérome Peignot, *Petit traité de la vignette*, paraîtra en avril 2000 aux éditions de l'Imprimerie Nationale.

Armel Louis

AVATAR

le tout pour le tout
le tout pour le coup
le coup pour le trou
le trou pour le clou
le clou pour le mou
le mou pour la moue
la moue pour la joue
la joue pour le doux
le doux pour le houx
le houx pour la houe
la houe pour le chou
le chou pour le brout
le brout pour le gnou
le gnou pour le loup
le loup pour le roux
le roux pour la roue
la roue pour le joug
le joug pour la proue
la proue pour le bout
le bout pour la boue
la boue pour le pou
le pou pour le sioux
le sioux pour le fou
le fou pour le flou
le flou pour le soûl
le soûl pour la soue
la soue pour le goût
le goût pour les sous
les sous pour la toux
la toux pour le tout

le tout dans le tout
le tout dans le coup
le coup dans le trou
le trou dans le clou
le clou dans le mou
le mou dans la moue
la moue dans la joue
la joue dans le doux
le doux dans le houx
le houx dans la houe
la houe dans le chou
le chou dans le brout
le brout dans le gnou
le gnou dans le loup
le loup dans le roux
le roux dans la roue
la roue dans le joug
le joug dans la proue
la proue dans le bout
le bout dans la boue
la boue dans le pou
le pou dans le sioux
le sioux dans le fou
le fou dans le flou
le flou dans le soûl
le soûl dans la soue
la soue dans le goût
le goût dans les sous
les sous dans la toux
la toux dans le tout

Jacques Perry-Salkow

Cahier quatrième, île d'égypième

l a abc c qic c kc o vc
1 uzu h rb h
g pié
d d5oπ dp 3in jzat 2 7 ét

a
é ¼é 2 uyl a dkp
1
d d50it 2 kié d7ht 2 20
é o6e 50i¼hé a 1 kié

kié 4iè1000 djπm

aihhr a1000ét a t 12ie
2 700t3t s¼p gπ 1 ki¼ét o 1000ie 2 7 o d100c ½l

o15f
i6é πr kiac u1000it

éd d 2/20 hlè éπr
d ¼ir a 1 1000 10i o 130éiha¼ a ét rc
hlè é d1 2 9
1
écié 2 10uad hlè
1/6t

r
g ic 1ébaπr 2 ta30aié
7 1/10 a 10ip n é dπ
c
c ta30ié j πr
1

Elle a abaissé ses cuisses et s’est cassée aux vécés
Elle usait du hasch, herbe et hasch
J’ai payé
Des dessins, copies d’épées troyennes, gisaient, datés de cet été

Et sur un carré de soie, huit grès qu’elle a décapés

Des dessins, quantité de cahiers, d’essais, tachetés de vin
Et aussi ce saint cantique arraché à un cahier

Cahier quatrième, île d ’Egypième

Ayacha, chère amie, l ’été a tes doux yeux
De cette sente étroite et escarpée, j ’épie un calque arrêté au milieu de cette eau d ’essence et de miel
Aucun zeph
Ici, c’est pierres, caillasse et humilité

*

Aidé des devins, A. Shelley épierre
Des carrières à un mille d'ici au centre Antéia, chaque are a été hersé
A. Shelley est déçu: rien de neuf

Essayer de dissuader A. Shelley?
Insister?

*

J’ai hissé un souhait, “Rebecca ", rapière de théâtre entaillée
Cet indice a dissipé haine et dépit

C 'est sûr, un théâtre entier gît sous ces pierres

*

2 16/11/1/100c a éπré ic dkp o 130éihlfōié o6ué
100 é o
aihhr a1000e ta30éia 100 a3d ag
j

aihhr a1000ui é 13é3
o2/20πi0ckié
ē

1000
1 ui a g1000ut obi
d ¼o ½¼iiluizrir

ta30xn é kva
o 130ac d ¼3io1000 d d50it dp dq d ai11o6ur 3i1

h1maj¼e1000e ta30ik 9 éé
π
g a6t a i¼ hu kpg1 é c d1000e πé πs 3in 2 kp dp 13éπc
1

vié o 1000ie d πr
g 1 12a1000e 2/20 gd11rk'éto d ¼aibqié a p15n a7 a
k6ak20 a kin'ag 2/20 a éjπm
1 ¼év 2 ¼ir 10ip

a 7 16/11rk d100 d o pi djπm ccié o d πp

hlè k1ka a k3 é 1 10
gd11n d100 1 2000i30ié 2 20 2 k6
o gd11ut q dq1
h1fu1000 é dkv 6e π30iifmie
gd11iet qit a 2000h c d
4 ac 1 10
m
h1réq0ko10é d
ir aihhr a1000 aqzie

2000u9 dkπt
éb ds 2 πr
m
akd1000/1πdb vin1b 2 wila ag 2 20501 Irvie

CONTRAINTES DE LETTRES

Deux saisons insensées, à épierrer, hisser, décaper au centre Antéia-Shelley, fossoyer aussi, suer sang et eau
Ayacha, chère amie, le théâtre Antéia surgit sans hâte, roide et âgé

*

Ayacha, chère amie, l'huis est très étroit
Au-dessus rêve un pieux Eros écaillé

Insoumis, l 'huis a gémi, lutté, obéi
Des carreaux de mica riaient, luisaient derrière

Théâtre antique, scène et cavea
Au centre, entassés, des cartes—royaumes, îles—, des dessins, quantité d'épées, d'écus, des haillons aussi, suaires troyens

*

A. Shelley, magique, a remis le théâtre antique à neufet sur pied

J'ai assisté à "Icare a chu sur un cap égéen et s'est démis le pied", pièce troyenne de cape et d'épée très épicée...

*

Veillée au milieu des pierres
J'ai un doux ami, le devin Gédéon Zerka, prix Météo des Caraïbes, écuyer à Pékin, zen ascète à Cassis, sac-à-vin à Cayenne, prix Mage et Devin à Egypième
Un cas rêvé de carrière dissipée!

À cette saison, Zerka descend des hauts pays d'Egypième s 'essayer aux dés pipés

A. Shelley, cahin-caha, a quatre rois et un dix
Gédéon, zen, descend un demi-litre entier de vin de cassis
«Oh Gédéon? zut et cul d'écuelle!»
A. Shelley fume... il est décavé si ce pitre antillais fait mieux
Gédéon zieute et, cuité à demi, lâche ses dés
Quatre as et un dix!

A. Shelley récuse et, rauque à souhait, maudit ses dés
Hier, Ayacha, chère âme, il accusait Dieu!

Demi-lune,œuf décapité
Hébé, déesse de pierre

Académie limpide, Hébé, veillait, nimbée de doux bleus, veillait là, âgée de 2005 ans, telle un souhait merveilleux

aihhr a1000 i ia o1000ie 2 c π15f 1c100

100 7 r o 1000ie d qil30rīie 1000av 1000s πég

aihhr a1000ob 6uavπc
hlmlo10éé
π
o6uigvié
hlflaèd 10e6n 1
o gn 2 3
ui kc 1/100/10akgπd1000ev d 3in
éqbjd gn d 3i1 a a6t o πiiag q20 dπ 1/100c

ir g a6t hlsui 13oqp
8
hlè hè20 kié 2 d5itjpmn
g id k kin él000ihlè d'

aihhr a1000a πs¼ a ét 100 a p15aktkc kin 1 1000ié
ī é d10i11/1pié

s'uraπ2 ki¼hléq1000i1 d o πi djπm gdl1rk
kpim1t1000ég

π
hlsa7l 1 bb

kin

m
aiha g at g īévié a t πé 1000ov

s'ufl kié 4im

g tt 1 d¼e1000éπ30éia o 1000ie d kié
o vc aiha éciè d aillip
g éπé c 5l o7l 2 kko
è
gciè 2 πg 7 a1000ojk

kin cvimaic kko t rb h

*

Ayacha, chère âme, il y a au milieu de ces pics un zeph incessant

Sens cet air au milieu des cuisses, entre en terrain soyeux, m 'y lave et m 'y laisse piéger

Ayacha, chère amie, l'aube est si suave, épicée
A. Shelley met L'Odyssée sur pied

Aussi suis-je éveillée
A. Shelley fait l'aède et dit ceci, scène 1:
«Ogéhenne de Troie
Huis cassés, incendie, saccage, épidémies, levées des Troyennes
Hécube, égide et géhenne des Troyens, a assisté au pillage et cuve un dépit insensé»

*

Hier j'ai assisté A. Shelley, suis très occupée

A. Shelley achève un cahier de dessins, quitte Egypième sous huitaine
J'ai idée qu 'à Cayenne Emilia Shelley déprime

Ayacha, chère amie, la pièce sur Icare a été censurée à Pékin. Zacatecas et Cayenne, un millier d'éditions impayées

*

"Esprit muet", rapide calque, arrachait l'écume. Ilien des hauts pays d'Egypième, Gédéon Zerka capeyait. Meltémi léger

A. Shelley s 'assoupissait tel un bébé

Cayenne!

Ayacha, j 'ai hâte et j'ai un souhait: m 'éveiller à tes pieds, m 'y lover

"Esprit muet ", fin cahier quatrième.

J'ai têté un déca, remis l'épître Antéia au milieu des cahiers
Aux vécés, Ayacha essayait des haillons zippés
J'ai épié ses seins qu'elle haussait tels deux cacaos

J'essayais de piger cette âme illogique à souhait

Cayenne s'éveillait; maïs et cacao; thé, herbe et hasch

Jacques Perry-Salkow

Palindromes *(Extraits)*

Rue murs rumeur *(extraits)*

Ce seul lopin, ni vide de divin ni pollué, sec.
*
Rêve lu, Alice lève le cil au lever.
*
“Salut, sexuel lièvre merveilleux. Es-tu las?”
*
Sur ce, je crus.
*
Rue Verlaine, génial rêveur
*
Et ici, nul avis ni autre vertu. Ainsi va l’unicité.
*
Rire, prédire, déserter, errer, être, se dérider, périr.

Kawa, mottes et tomawak *(extraits)*

« Noir gnome si abrupt et pur, baise mon groin !»
*
Sa peine l’enlise
vers les sels rêvés
il ne le nie pas
*
«Et si l’arôme des bottes révèle ma déviante et naïve dame,
le verset t’obsède, moraliste !»
*
Et sa fente te châtra
ce vain rêve verni avec art
ah ce têt néfaste

Palindromes *(Extraits)*

CONTRAINTES DE LETTRES

S-(4,2)

Emu, ce dessin rêve.
Il part natter
ce secret tantra plié
vernissé d'écume.

*

Rupture de lien :
un arc élève le reste
et se rélève l'écran :
une île de rut pur.

- e (2. 4)

L'art sec n'a su berner
Esope. De sa vulgate
ta glu va se déposer
en rébus ancestral.

E-(2,2)

Fer brisé de l'âme,
soudé, l'allégé
recto mua et ce jeu
- l'âme- l'ultimo
verbe net, néant
Etnaenténébré, vomit
l'uléma lu, éjecté.
Au mot, ce regel là,
le duo sema le désir bref.

Stéphane Susana

Palindrome cyclique

(...)

repérage lié où l'issue réverbère en une ère brève,
réussi,
lu œil égaré, perdu à d'aberrants espaces.

Acte,
Lieu cerné ici reçu,
Axes à vue ovale.

Un éternel air...

O, même ce détour a priori
mêle son alibi,
fédère cases.

S'y base la genèse, s'oppose,
reperce, varie, bouleverse l'art.

Sas étiré,
psaumes,
rêve régi,
réalisé.

Duos, sens.

Procéder! Ça se lit reflété, ça s'orne. Casser lettre,
Se décaler en égalité née bornée, en recel, base dénudée.

Ramener geste élu, ordre pesé là, testé, écarté.

CONTRAINTES DE LETTRES

Sinus révélé cosinus,
un isocèle vers uni se trace et s'étale,
se perd, roule et s'égrène.

Marée, dune de sable cernée, enrobée.

Net, il a généré là ce désert,
tel ressac en rosace,
tel fertile sacre de corps nés soudés.
Il a érigé revers ému, aspérités astrales, rêve lu.

Obéir avec
repères opposés en égales abysses...

Acéré défi,
bilan osé
Le miroir,
paru,
ôté de ce mémorial.

En retenue là,
voeu va s'exaucer en recueil et case.

Cap s'est narré, badaud,
repérage lié où l 'issue réverbère en une ère brève,
réussi,
lu oeil égaré, perdu à d'aberrants espaces.

Acte,
Lieu cerné ici reçu,
Axes à vue ovale.

Un étemel air...

(...)

Alain Chevrier

Deux poèmes

Tanka

hondayamaha
kawasaki susuki
nissantoyota
mitsubishi toshiba
nikon minolta fuji

Coupures

Nous avons connu en France naguère une é-
poque où certains poètes faisaient des coupu-
res plutôt bizarroïdes en fin de ligne, ma foi, l'
idée étant de scander autrement le vers habitu-
el. Ce qui donnait une sorte de vers project-
if. En particulier dans les années soixante/soixante-
dix (ça ne nous rajeunit pas: j'écris cela le 10
juin 1990 — soit vingt ans après l'année 19
70) je me souviens qu'un M. Roche (ou une Mme
Roche?) — en tous cas un quidam qui s'appelait M. ou D.
Roche—couchait sur le papier des lignes de 10
cm. Des traverses entre les rails comme à la S. N.
C. F. Les lectrices trouvaient cela tellement cas-
se-cou! La poésie est inadmissible, écrivait-il, que sais-
je encore?... Il est d'ailleurs dans les "Poètes d'aujo-
urd'hui" —Moi, j'ai toujours trouvé tout ça un peu ringa-
nl.

NDLR: Transgressions systématiques des césures en fin de ligne, évidemment.

ETUDES SUR DES MÉCANISMES OU DES OEUVRES

*

POLÉMIQUES

*

CRITIQUES

SjefHouppermans

Les mots et les couleurs

Ombre douceâtre qui hèles
Sombres tes couleurs pêle-mêle
J.B.

Dans son conte «Le Tableau», La Fontaine s'écrie:
Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles
Ni les yeux ne sont les oreilles.

Toutefois l'auteur se dit qu'il pourra certainement aboutir aux mêmes effets par des voies spécifiques. Et surtout: dès les premières lignes La Fontaine lie étroitement les méditations esthétiques et les stratégies du désir. Les oreilles des dames seraient plus chastes que les yeux fripons, ce qui mène au vers bien connu: «Tout y sera voilé, mais de gaze». Comme partout l'auteur des *Contes* raconte et joue à la fois, un jeu subtil avec la tradition qu'il finira par rejoindre toujours, alors qu'espièglement il en a montré aussi toute l'ambiguïté*.

Cette tradition est celle de l'unité classique des arts obéissant à l'adage *Ut Pictura Poesis.* Pour la coloration ceci implique que là où le peintre colore l'image, le poète met la rhétorique en usage, les deux arrivant ainsi à illustrer la même vérité générale. La couleur est à sa place: «Blancheur, délicatesse, embonpoint raisonnable».

Si Raymond Roussel a voulu appartenir intégralement à cet univers de la vérité, sa vérité à lui a introduit une autre donne. Le monde de la composition cède devant le goût du bricolage. On se fabrique sa petite machine désirante qui fonctionne autrement. Et la couleur va jouer un rôle organisateur. Un bel exemple se trouve parmi les textes-genèse qui accompagnent le célèbre testament littéraire de Roussel, *Comment j 'ai écrit certains de mes livres.* Il s'agit du récit intitulé *Idylle funambulesque,* titre qui se rapporte à la nocturne rencontre amoureuse de deux acrobates. Ainsi se proclame avec candeur que le bonheur est affaire de mise en scène, de mise en chantier. L'histoire du merveilleux rendez-vous met en abîme l'union formelle qui est à l'origine (et au bout) du texte. Une première ligne: «la largeur du jeu entre les bâtons multicolores du croquet [...]» devra se *retrouver* dans telle phrase finale: «la largeur du jeu entre les bâtons

multicolores du roquet». Un *chien scribe* (acheté aux forains de l'idylle) trace sur un papier des lignes de *bâtons* en choisissant lui-même les crayons. Evidemment, il y a un truc (un*procédé* si on veut): ici la chiquenaude imperceptible du 'bamum' au moment du choix à effectuer.

Si dans un premier moment c'est le public qui suggère les couleurs et leur succession (commençant par le rouge - bien inspiré dirais-je), ultérieurement c'est leur ordre sur un piquet de croquet qui en renforce l'impact arbitraire accentuant leur jeu formel. La série n'aura plus aucun lien avec un ordre naturel ni avec une quelconque succession symbolique (bleu - rose - marron - jaune - vert - rouge - noir - orange). Et le maître d'oeuvre trouvera l'essentiel de sa gloire dans le lait que la distance entre les différentes lignes de l'écriture correspondent exactement à l'espace vide entre les bandes de couleur du piquet.

C'est donc par le détour d'une partie de croquet (rendant logique la présence du piquet) que le narrateur arrive à sa fin: le catapultage d'une phrase dans l'autre. En même temps le croquet est à son tour une image du processus langagier: le je-joueur, par un formidable coup de maillet, réunit la boule de sa partenaire et la sienne dans une victorieuse arrivée au but (au piquet donc).

Et c'est comme si Roussel voulait prouver que ce n'est que par ce détour, par des tours aussi bien, que le désir peut resurgir en texte: sa boule rose va 'croquer' la boule rouge de Madame Goulot, la châtelaine (alors que son mari - le bleu- reste penaud). Et le chien noir, le petit Jais, croqueur à son tour, n'était-il pas venu tout spontanément se lover sur les genoux du 'je' qui assistait au spectacle des gens du cirque? La lettre noire du jais-je dansera en couleur sur la feuille pour exhiber le charme des règles et pour situer dans ce jeu (terme qui prend donc dans ce conte ses deux sens jouant précisément sur le jeu entre ces deux sens) le tourbillon du désir: 'je' finirai par croquer la princesse (de la Moskowa par exemple[2]).

Ce court récit de Roussel, le plus parfait de ses contes - beaucoup plus raffiné que le sempiternel "Parmi les Noirs" - est selon moi le texte de grande jeunesse qui connaît le plus prestigieux avenir suivant son instigation chromatique même. Je pense évidemment aux *Nouvelles Impressions d'Afrique* voulues comme impressions en couleur, qui auraient vraiment fait aboutir l'inspiration de *V Idylle funambulesque* (pour ce dernier texte et ses avatars voir notamment *Formules* 2). Les couleurs chez Roussel deviennent ainsi une illustration matérielle d'un système arbitraire qu'on pourrait arriver à maîtriser afin d'en 'croquer'[3] . Comme Proust, Roussel se trouve entre deux siècles: un vaste discours 'vraisemblabilisant' (pour reprendre Kristeva) l'apparente à Hugo, Verne et autres Rostand, en même temps qu'une formalisation extrêmement précise se branche sur l'ère des machines et des ordinateurs.

Les surréalistes de leur manière répètent le scénario: une nostalgie d'être phare que relève un vrai désir de non-représentation. Si René Char prend vite ses distances avec toute doctrine, au fond de son oeuvre l'opposition signalée ne cesse de se traduire en taisions diverses. Qu'on regarde pour ce qui concerne les couleurs le poème GRIFFE[4] :

Marcheur voûté, le ciel s 'essouffle vite;
Médiateur, il n 'est pas entendu;
Moi je le peins bleu sur bleu, or sur noir.
Ce ciel est un cartable d'écolier
Taché de mûres.

Greffé au coeur du concret cette griffe n'est-elle pas la marque du peintre-auteur sur l'univers? Nulle imitation, mais un chromatisme littéral dépassant les analogies malarméennes. La langue ne représente pas, elle présente: dans un va-et-vient entre le ciel voûté et le cartable (sur le dos courbé de l'enfant) que les couleurs juxtaposent.

«La couleur pour moi: quelque chose d'humide, de secourable», lit-on dans le *Carnet d'insomnies*[5] et sur son ami Miro Char note: «On reconnaît le geste du peintre à cette gravitation vers les sources qui au fur et à mesure de leur apparition détourne les images de leur fin»[6]. La couleur ne se soumet pas au dessin, mais y ajoute «la nouvelle dimension»[7].

Ces quelques jalons que nous venons d'indiquer dans l'histoire des couleurs en littérature demanderaient à trouver leur place à l'intérieur d'une systématisation globale qui serait aussi bien une traversée des possibilités réalisées que la présentation des virtualités envisageables. On devine que Roussel est d'une part parent des Grands Rhétoriqueurs et que d'autre part des aventuriers des formes comme Henri Pichette et Maurice Roche *(voir Formules* 3) ont pris sa relève; on sait qu'à l'époque des surréalistes la collaboration entre peintres et écrivains exprimait au-delà des réalisations individuelles une vision de l'art; on soupçonne que le dialogue entre Anciens et Modernes n'a pas délaissé ce champ bariolé: pourtant, jusqu'ici un tableau d'ensemble faisait défaut; il fallait naviguer de monographie littéraire en traité d'esthétique, combiner les survols techniques et les examens critiques.

L'étude de Jacques Le Rider, *Les Couleurs et les Mots* publiée aux PUF en 1997 n'a cotes pas la prétention de combler toutes ces lacunes, mais l'auteur y réunit tant de matériaux tout en s'appuyant sur une bibliographie imposante, que son livre constitue une base solide et incontournable pour toute exploration ultérieure dans ce domaine. C'est surtout un inventaire qui tantôt à partir des auteurs littéraires, tantôt en se tournant du côté de la peinture fait le tour de la

situation à travers les siècles, complétant leur approche par des ouvertures vers la théorie de l'esthétique. Il est fascinant de voir comment tout au long des siècles les mêmes attitudes fondamentales entrent dans d'autres constellations, comment les arguments et les méthodes se reformulent suivant le contexte social, l'évolution des arts, legéniedes créateurs. Le Rider étant germaniste c'est d'outre Rhin que souvent partent les explorations, mais on s'aperçoit qu'un véritable va-et-vient s'installe entre les pays du Nord et la scène méditerranéenne. Un premier grand débat s'enracine justement dans la distinction entre l'école du dessin propre à la Germania et l'orientation coloriste de la Romania. La couleur est soupçonnée d'introduire l'impureté, elle est liée aux sentiments mal contrôlés, elle ouvre sur les rêves et l'inconscient.

Cette opposition se traduit de façon concrète dans la controverse entre les 'poussinistes' et les 'rubensistes' au 17^{e} siècle. Pour le premier groupe le peintre est un compositeur d'images, tandis que la couleur 'débordante' du grand Flamand tend à libérer la peinture d'une rhétorique préétablie. Cette libération prendra un pas décisif dans la deuxième moitié du 19^{e} siècle et dans le travail des avant-gardes du début du 20^{e} siècle. Ainsi la couleur chez Cézanne peut aboutir à une *Dingwerdung*: elle n'est plus représentative ni expressive; c'est un regard venant du dehors qui dirige le pinceau libérant ainsi «le moi de sa subjectivité malheureuse» (p.269). Entre 1910 et 1920 ce sont surtout les peintres du groupe *Der Blaue Reiter* qui tirent toutes les conséquences de la révolution entamée par Cézanne et van Gogh. Comme le précise Kandinsky: «l'abstraction est la conséquence et non le moyen de la libération de la couleur pure».

Il est de toute première importance de préciser ici que c'est la 'dénaturalisation' des couleurs -la fabrication généralisée de couleurs chimiques- qui permet que cette tendance se parachève: ainsi l'emploi des couleurs peut se séparer de tout réalisme représentatif -tout en permettant d'y revenir en pleine conscience de sa base artificielle- pour se constituer en un système arbitraire. Le tableau pourra devenir l'espace de tensions entre les particularités matérielles, l'ordre des signes et l'imaginaire désirant. L'exposition de 1999 au Musée de l'Art Moderne à Paris consacrée à l'oeuvre de Robert Delaunay a clairement montré d'ailleurs que le peintre de *La Ville de Paris* a été un des principaux intermédiaires entre les différents groupes. «La peinture est proprement un langage lumineux» sera sa définition. Et la peinture de Soulages n'est-elle pas l'aboutissement de cette voie lumineuse: la concentration de toute couleur dans la brillance et la mouvance d'un noir soleil?

Le Rider ne parle pas de Soulages ni de Nicolas de Staël ni des peintres du groupe Cobra: c'est que l'évolution de la peinture moderne n'est pas son objectif en soi, mais plutôt la relation entre la langue et les couleurs. Comment les auteurs ont-ils considéré la peinture en relation avec leur propres réalisa-

tions? Les deux grands noms qui orientent le discours sont ceux de Lessing et de Goethe. Si pour Lessing les distinctions et les analogies classiques mènent à sa préférence pour la sculpture, c'est la *Farbenlehre* de Goethe qui aura l'influence la plus durable et la plus pertinente sur les siècles à venir. Goethe a donné une dimension philosophique à la discussion. «Théorie physique, esthétique, psychologie de la perception des couleurs, métaphysique de la nature et théologie, anthropologie historique forment un tout dans la *Farbenlehre»* précise Le Rider (p.3). Dans sa vision les arts forment une grande unité et les couleurs sont le langage dans lequel la nature révèle à l'homme son essence et son histoire. Le rejet du 'scientisme' newtonien est à la fois la limite et l'ouverture de cette conception: la modernité essaiera de combiner de sa façon l'apport du laboratoire et la voix du désir.

Entre-temps, au 19e siècle, la littérature ira à l'école de la peinture; les romantiques cherchent la synthèse des deux arts suivant l'inspiration goethéenne et en plus ils tentent de trouver des liens avec la musique. Baudelaire va puiser son élan chez Delacroix et Stendhal se laisse guider par le Corrège qui colore tout en nuances et enseigne ainsi «d'aller au-delà des mots et de l'explicite»[8]. Le sommet des tentatives de 'synesthésie' systématique et généralisée se rencontrera chez Proust où Elstir et Vintueil ont vite fait d'évincer Betgotte. Mais Proust va plus loin et Le Rider aurait pu renvoyer ici à l'étude de Philippe Boyer *Le Petit Pan de Mur Jaune* où celui-ci démontre que les couleurs, en étroite combinaison avec les mots et les motifs musicaux, forment une structure complexe et souple, multiforme et autonome. Le rose, le bleu et le jaune notamment sont à la base d'un système qui dépasse (tout en les intégrant en partie) les renvois réalistes, les colorations émotionnelles aussi bien que les différentes variantes symboliques. Le rose, couleur du désir, ne peut prendre toute son envergure que dans sa constante contextualisation avec les autres tons. Proust accepte pleinement toute l'indétermination de la couleur, toute sa polysémie et l'infinie variabilité des tons pour mieux se l'approprier *esthétiquement* (présupposant que notre vraie vie est là). Comme pour Goethe c'est d'ailleurs sans doute l'Italie qui commence par colora- la langue de Proust apportant telle nuance de tissu vénitien, léguant les mauves violettes de Parme et le lys rouge de Florence sur fond doré[9].

L'évolution entre 1850 et 1920 est traitée avec beaucoup de détails, ce qui n'est que justice car c'est là que tout se joue, se combine, se combat, se déchire. Les réalistes craignent la folie colorée et *Le Chef d 'oeuvre inconnu* leur sert de tête de Méduse; Zola se fait policier dans *L'Oeuvre-*, les Goncourt et Maupassant suivent. La décadence de sa part se sert largement des couleurs pour bien 'faisander' les chairs et magnifier les parures. Huysmans note sur des Esseintes qu'il «préférait l'orangé, confirmant ainsi par son propre exemple, la vérité d'une théorie qu'il déclarait d'une exactitude presque mathématique: à savoir, qu'une

harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive. [...] Enfin, les yeux des gens affaiblis et nerveux dont l'appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumures, les yeux des gens surexcités et étiques chérissent, presque tous, cette couleur irritante et maladive, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides: l'orangé»[10]. Voilà une couleur profondément fictionnalisée («aux splendeurs fictives») et qui à son tour doit rendre le monde fantastiquement vrai comme c'est le cas pour les lunettes vertes de Dupin (le détective de *La Lettre dérobée* de Poe). Ce terrain mériterait d'être fouillé plus attentivement -avec l'apport aussi de Mallarmé, avec la position «outre-couleur»de Rimbaud - mais la façon dont procède Le Rider a d'autres mérites peut-être plus nouveaux pour le lecteur fiançais.

C'est qu'il montre le vaste jeu de transitions entre la scène parisienne et les réactions ai Allanagne: les tirades de Nietzsche et leur ambiguité profonde, la discussion autour de l'oeuvre de Rembrandt et les chefs-d'oeuvre de Hofmannsthal et de Simmel qui y trouvent leur origine. La grande opposition qui existe entre différentes réactions nous fîappe surtout en ce qu'elle préfigure les tendances majeures du nouveau siècle: les diatribes de Max Nordau contre une décadence contraire à l'esprit allemand d'une part et la façon dont Hofinannsthal et Rilke trouvent chez van Gogh et Cézanne le tremplin qui leur inspire la jouissance du monde moderne, une nouvelle présence qui brise le carcan des doctrines et des idéologies. «Il y a un dionysisme des coloris qui s'exprime spontanément en images de désir et de plaisir», note Le Rider (p. 260). Ce sont surtout les pages sur le formidable poète qu'est Georg Trakl qui montrent où aboutit cette recherche fascinante pendant ces mêmes années 1913/1914 où l'occident bascule dans l'horreur. Son *bleu* qui hérite de Novalis et de Mallarmé évolue vers «l'expressivité pure et absolue de la couleur» (p. 318).

Si l'époque moderne a ainsi présidé à l'émancipation des couleurs, «dans la réalité virtuelle créée par la télévision et la vidéo, l'artificialité des couleurs touche à son comble» (p.320). Le Rider parle après Lyotard d'anesthésie postmodeme, des 'aveugles' postmodemes. Dans le prolongement de Beckett, Thomas Bemhard fait table rase d'un monde en couleurs. Pour Botho Strauss l'image de l'univers n'est guère plus positive, mais après avoir montré le dénuement de l'homme contemporain, sa position marginalisée, la perte de réalité, cet auteur propose de revenir *malgré tout, après tout* à une expérience colorée: «Mais quel ciel serait à ce point gris qu'il ne rougirait pas tout de même pour finir [...]»". On pourrait essayer de trouver en France l'équivalent de ces recherches -on pense à Savitzkayapar exemple. Une telle juxtaposition aurait été d'une certaine façon plus évidente encore pour le dernier auteur que le Rider traite en détail, à savoir Peter Handke, car on sait combien celui-ci a intéressé notamment Claude Ollier. «La conviction fondamentale qui constitue un fil

d'Ariane de toute son oeuvre serait qu'il existe une sorte d'harmonie préétablie entre la réalité donnée par les sens et le sujet humain» (p. 342). Ce *réglage* s'est perdu et c'est la tâche de l'écrivain d'effacer la buée des mots, d'introjecter la réalité. Dans *Mon année dans la baie de Personne,* son dernier roman (1997) les couleurs «guident le promeneur solitaire comme des signes magiques» qui le remettent en harmonie avec le monde et avec lui-même. *Outback ou l 'arrière-monde* de Claude Ollier témoigne d'une même reconquête.

Sans entrer en détails notons que trois séries de considérations complètent néccessairement le panorama des couleurs et de leur historique;d'abord il y a ce genre de texte où la relation entre peinture et littérature s'exacerbe et s'affole, mais encore cherche à se définir et à préciser cadres et limites: c'est *l 'ekphrasis.* Ce type de description permet de mieux dégager, à travers la confrontation, la spécificité des différentes formes artistiques. Le Rider arrive à une conclusion qui me paraît pertinente: «L'ekphrasis n'est possible que dans la mesure où la parole est travaillée par le silence, comme la visibilité par l'invisible» (p. 80, à propos de Celan). La couleur est le symptôme des illusions et des révélations de l'ekphrasis: le mot 'rouge' ne signifie rien; les images à partir de 'rouge' ponctuent telle sidération, telle saignée; la place du 'rouge' dans le réseau du texte le couple à la différence faite par la palette. Si cette question de l'ekphrasis parcourt comme un fil rouge l'ensemble *de Les couleurs et les mots,* deux autres problèmes de tendance plus générale sont traités dans des chapitres qui à la fin du livre figurent plutôt comme des espèces d'appendices (ce qui gène quelque peu à l'homogénéité de l'étude): le chapitre 11 s'intitule "Ce que montrent et ce que cachent les couleurs dans le psychanalyse freudienne", tandis que le volet final qui parle de Wittgenstein et de sa descendance si variée se résume par les mots "Du scepticisme linguistique à l'analyse des jeux de langage". Le lecteur de *Formules* sera content d'apprendre que ces 'jeux' ont comme un des relais les *Cosmicomics de* Calvino.

Bien sûr il existe encore une autre grande discussion qui ouvre et clôt peut-être toutes les recherches et toutes les fantaisies dont le livre de Le Rider fait le tour: il s'agit des recherches anthropologiques cherchant à établir et à étendre les preuves d'une universalité des couleurs d'une part et des tentatives opposées visant à détecter les failles et les erreurs d'une telle méthode. *Basic color terms* de Brent Berlin et Paul Kay est la bible des universalistes: il y aurait 11 ou 12[12] couleurs basiques qui se partagent *fondamentalement* le spectre dans l'expérience des hommes. Leur régularité serait due à des lois physiques (la présence de trois ou quatre types de cellules chromatiques dans la rétine humaine par exemple). Mais tant d'irrégularités se sont manifestées que les voix contestataires qui affirment notamment que les investigations constituent une sorte de 'colonisation' imposant critères et divisions importés ne peuvent plus être ignorées[13]. La couleur reste ainsi la belle noiseuse, l'étrangère dange-

reuse que tant d'artistes ont voulu charmer alors même qu'elle les ensorcela.

Or on sait que depuis toujours les *formules* magiques ont servi à enchanter ces nymphes aux contours glissants. Leur inventaire reste ouvert; j'espère avoir montré que l'histoire de Le Rider est d'une grande richesse et propose un grand nombre de solutions. Reste toutefois à rêver sur une poétique des couleurs et, pourquoi pas, à en ébaucher le cadre, les catégories, les ouvertures. Pour le moment je me restreins à quelques projets d'écriture *illuminée* :

- Imprima- un texte en attribuant différentes couleurs aux classes de mots: verbes: bleu; substantifs: rose; adjectifs: marron; pronoms: jaune; adverbes: vert; conjonctions: rouge; articles: noir; Autres mots: orange[14]. Et écrire sur cette base un conte qui soit comme l'écharpe d'iris.

- Autre formule: imprimer les mots commençant par Abc: bleu; def: rose; ghi: marron; jkl: jaune; mno: vert; pqr: rouge; stu: noir; vwxyz: orange.

- Projeter le texte selon le spectrogramme de sa prononciation par telle voix (André Dussolier lisant Proust ou Fabrice Lucchini disant La Fontaine...)

- Ecrire un conte qui relie chromatiquement deux noms de couleurs d'une phrase initiale à sa partenaire caudale. Exemple: "Le bleu ['bleu' comme vêtement] du protagoniste était maculé de mille couleurs" devra aboutir à «Le bleu [message] du prote agoniste [gymnaste] était maculé de mille couleurs». Le théâtre et l'imprimerie pourraient se rejoindre suivant un bel arc-en-ciel et rien n'empêche l'acteur et le typographe de se rencontrer dans une salle de musculature (s'ils ne craignent ni bleus ni bosses) ou encore autour d'un billard traitant le procédé de leur queue à l'aide d'un bleu (à la base duquel se colle souvent un blanc, comme l'on sait).[15]

- Créer un site du Grand Réseau où *La Géométrie des Sentiments* de Patrick Roegiers, superbe exercice d'ekphrasis, «feuilleté kaléidoscopique», soit prise dans une Toile de fils entrecroisés qui lient le texte aux tableaux 'traités'(va-et-vient par exemple des Amolfini de Van Eyck -zoom sur les fleurs d'oranger- aux Clark de David Hockney -zoom sur le bouquet de lys-[16]) ainsi qu'aux dictionnaires. Pourrait-on arriver à des effets de 'corona' comme lors d'une éclipse, à des rayons verts fulgurants?

J'invite tout lecteur de *Formules* à prolonger, mettre en question, dépasser ces modestes propositions.

Notes

[1] Pour un développement de cette thématique voir "L'autre La Fontaine, sur le conte *Les Lunettes*" dans Sjef Houppermans, *Lectures du Désir*, Amsterdam/Atlanta, éd. Rodopi, p. 29 sqq.

[2] Titre que portera la soeur de Roussel, cf. *Comment j 'ai écrit...*, p. 27.

[3] C'est-à-dire 'coïter'; 'jouer au piquet' a d'ailleurs la même signification (P. Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Payot).

[4] René Char, *Oeuvres complètes*, Gallimard, coll. de la Pléiade p. 500.

[5] Ibid. p. 1259.

[6] Ibid. p. 693.

[7] Ibid. p. 697.

[8] Michel Crouzet, *Le naturel, la grâce et le réel dans lapoéique de Stendhal*, Flammarion, 1986, p. 218.

[9] Ces rêveries sur l'Italie aboutissent à la réflexion suivante: "Dès lors, seuls les rayons, les parfums, les couleurs me semblaient avoir du prix; car P alternance des images avait amené en moi un changement de front du désir, et, aussi brusque que ceux qu' il y a parfois en musique, un complet changement de ton dans ma sensibilité". *A la Recherche du temps perdu*, Gallimard, Pléiade, I- 379.

[10] J-K. Huysmans, *A Rebours*, 10/18, p. 66/67. Le Rider mentionne d'autres textes de Huysmans.

[11] Botho Strauss, *Beginnlosigkeit*, Munich, Hanser, 1992, p. 134 (cité par Le Rider).

[12] Noir, blanc, rouge, bleu, jaune, vert, brun, violet, orangé, rose, gris (le russe fait en plus la distinction entre *sinij* (bleu clair) et *goluboj* (bleu foncé).

[13] Cf. Barbara Saunders, *The invention ofbasic colour terms*, Utrecht, 1992.

[14] Je me sers donc ici de l'ordre de Roussel utilisé dans l'art de bien croquer ("ïdylle funambulesque", voir supra).

[15] Cf. *Comment j 'ai écrit certains de mes livres*, p. 11 : «Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit».

[16] Cf. http://www.artchive.com

Francis Edeline
Groupe p - Liège

La spacialité, contrainte de la poésie lettriste

1. Place du lettrisme parmi les autres avant-gardes littéraires.

Le lettrisme est un mouvement d'avant-garde né vers 1947 en France. On peut repérer un lettrisme phonétique, un lettrisme graphématique et un lettrisme plastique. Historiquement les membres du groupe ont pratiquement tous évolué vers cette dernière forme, de sorte que malgré son nom le lettrisme en est venu à concerner surtout les arts plastiques.

Il est parfois malaisé de cerner la différence entre poésies concrète, spatialiste et lettriste. Certains auteurs, comme Ferdinand Kriwet ou Klaus Peter Dienst, sont même cités dans les anthologies des deux groupes, ce qui montre que la distinction est parfois impossible pour les groupes eux-mêmes (à moins qu'il ne s'agisse d'un pur et simple annexionnisme). Je vais cependant proposer une classification aussi simple que possible, contenant d'ailleurs sa part d'arbitraire, mais qui aura le mérite de mettre un peu de clarté dans ce domaine *(Cf tableau page suivante).*

Ce n'est bien entendu qu'au terme d'une démarche réductrice que l'on peut désigner les domaines privilégiés de chacune de ces poésies: un sonnet traditionnel signifie aussi dans l'univers de l'expression, par sa distribution spatiale et son schéma sonore, mais on admettra que cet aspect demeure relativement effacé, et toujours subordonné au contenu. A l'autre extrême, un poème lettriste de la variété esthapéiriste[1], même n'employant aucune lettre d'aucun alphabet connu, continue de renvoyer, par un lien aussi ténu qu'on voudra, à une possibilité de transmission d'information par signes. Entre spatialisme et concrétisme, notre définition un peu tranchée entraîne une redistribution des œuvres, mais celle-ci les éclaire plutôt qu'elle ne les brutalise. Elle facilite notre lecture en nous incitant à nous demander sur quel registre principal joue l'oeuvre considérée, elle montre que parfois un poète s'abusait lorsqu'il croyait faire quelque chose "avec la langue plutôt que "dans la langue" (pour reprendre la

TYPE DE POEME	LETTRISTE	CALLIGRAMME	SEMIOTIQUE/PROCESSUS
linéarité	visuelle seulement	visuelle et sémantique	sémantique seulement
syntaxe	1 dimension chrono classique	1 dimension chrono 1 dimension icono	1 dimension chrono (processus) 1 dimension topo (sémantique)
discrétisation	oui	non (intégration)	oui
nature des éléments : - aspect - valeur personnelle - plastique/iconique	dessin à main levée oui (stylistique) iconique ou pseudo-iconique	à main levée ou mécanique (typo) généralement oui iconique	géométrique et abstraite aucune plastique [exceptionnellement iconique...]
niveau des unités	2ème articulation : lettre (alphabétique)	tous les niveaux	1 ère articulation : concept (lexical)
répertoire	infini et créé	infini et créé	préexistant et limité
ancrage linguistique (clé de correspondance)	non	non	oui
degré d'interaction	faible (suggestion générale)	fort (resémantisation des formes, souvent redondance)	fort (investissement sémantique des formes)
contribution à une remotivation des symboles formels	nulle	fréquente	générale
créativité	dans les éléments	dans l'intégration	dans la syntaxe

Tableau I. Ebauche d'un tableau comparatif.

formule célèbre de Max Bense). La section 4 examinera plus particulièrement ces œuvres.

2. Le répertoire

S'agissant de "lettres" et de signes, usuels ou forgés, il importe de définir la notion de répertoire. Les graphèmes et phonèmes sont essentiellement des unités distinctives, qui ne fonctionnent que par opposition aux autres membres de la même classe; ils n'ont par eux-mêmes aucune signification au sens linguistique, et sont arbitraires. Les unités d'autres répertoires, comme celui des signes du code de la circulation routière, ne sont que partiellement arbitraires, et conservent par conséquent une signification individuelle en vertu de leur structure iconique.

Pour tous, le caractère le plus important est qu'ils représentent le découpage d'une substance. Pour le répertoire des sèmes, la chose est évidente. Pour le répertoire des phonèmes, elle ne l'est pas moins, car il représente un découpage d'unités discrètes dans le spectre sonore: tout son proche du modèle d'un phonème existant dans le répertoire est assimilé à celui-ci, tout son trop distant de tout phonème est simplement considéré comme ne faisant pas partie du répertoire. Le codage, accord entre les instances communicantes, est très strict.

Les éléments d'un répertoire culturel forment un système clos, caractère que n'ont évidemment pas les répertoires foigés, qui sont ouverts et où le système reste conjectural.

Un caractère très important des répertoires linguistiques doit alors être rappelé: par exemple, le graphème (groupe de lettres ou lettre) représente l'association d'une image (visuelle) et d'un phonème. Un message graphique se "lit" dans deux sens du terme: il se regarde (par les yeux) et se parle (par la voix intérieure). Un répertoire synthétique ne peut plus être lu que visuellement, tout comme un tableau traditionnel. Un des intérêts de la lettre comme "particule" utilisable en peinture pourrait être de "dédoubler" la lecture du tableau; en cela on pourrait objectivement souscrire à la prétention des lettristes à signifier par delà la distinction entre figuratif et non figuratif.

Le répertoire des graphèmes se révèle assez étroitement caractérisé par une série de contraintes que Ton peut dégager a posteriori. Par exemple, les capitales de l'alphabet latin comportent

- de 0 à 4 segments de droites
- de 0 à 2 boucles fermées
- de 0 à 2 segments de courbes (trois orientations admises)
- ont tous leurs éléments conjoints
- ont une somme droites + courbes inférieure ou égale à 4.

Pour être perçu comme une allusion à ce répertoire, un répertoire synthétique lettriste devra présenter une confortable intersection avec lui.

Le statut des répertoires synthétiques est ambigu: ils appartiennent à la fois aux systèmes signifiants, dont il sont la parodie, et ils leur sont extérieurs, car ils ne font l'objet d'aucune convention de codification. L'aspect parodique des répertoires synthétiques devra être analysé en détail lors de l'examen des œuvres. En quoi y consiste l'allusion au langage?

Le lettrisme a retenu du code linguistique un nombre étonnant de caractères. Il pratique une linéarité, mais sans temporalité (i.e. il n'est pas impératif de parcourir les lignes totalement et dans un sens déterminé). Le plan de l'image est automatiquement formaté par un réticule constitué de lignes horizontales et parallèles[2]. Cette spatialité restreinte est sans doute la contrainte la plus apparente dans les œuvres lettristes. Le lettrisme utilise des unités modulaires fortement stylisées, formant un répertoire fini pour chaque œuvre, totalement discrétisées mais non normalisées: une grande liberté d'exécution est admise. Le répertoire est donc créé pour chaque œuvre, ou par chaque artiste, sans ancrage linguistique autre que celui d'une métaphore générale de l'écriture. Les formes choisies (comme aussi les couleurs et les textures) ne sont pas remotivées symboliquement. Les unités modulaires peuvent être tout à fait abstraites ou formelles (v. l'ex. de Berreur)[3] ou au contraire figuratives (v. l'ex. de Sabatier). Ce dernier auteur a même un signe de segmentation. Mais là où plusieurs lettres du langage écrit forment un mot, et plusieurs mots des phrases, les cellules ou particules lettristes ne forment pas de telles unités hiérarchisées et significativement différentes.

La discrétisation est donc modulaire, et entraîne une spatialité contrainte. La combinaison de la linéarité et de cette discrétisation est ce qui permet au lettrisme d'être une allusion claire à l'écriture. Cependant le passage au code de lecture "image" au code de lecture "texte" est aussitôt déçu, ce qui nous incite à considérer désormais tout écrit comme une image.

3. Les modes de signification.

Ce sera par métaphore qu'on leur attribuera une totalité de signification au même titre que les répertoires codés, mais ils ne retiendront que les deux aspects les plus généraux de ce trait :

- une potentialité de signification (qu'on leur accorde, tout comme on ne doute pas que les signes hébreux d'un quotidien de Tel Aviv ne transmettent des informations);
- une obligation de signification (car la liaison entre signifiant et signifié est symétrique, comme le soulignait Saussure dans la célèbre parabole de

la feuille de papier).

En effet, ici comme pour la littérature fantastique, la science-fiction et en général la présentation orale ou écrite des mondes possibles, la simple énonciation “poseson objet”, et même suscite un “présupposé d’existence”.

Tout essai pour préciser davantage la signification des œuvres esthapéiristes devra faire appel à la notion de signe plastique[4]. Simplement, les répertoires foigés offriront plus ou moins de prise à un décodage iconique qui les considérera comme *rébus,* mais ceci ne changera en rien le statut de la signification dégagée à la lecture, qui est d’être *projective,* c’est-à-dire disponible pour un investissement sémantique.

L’élément d’un répertoire codé contraint et limite le sens, mais la pratique de la lecture nous apprend que chaque lecteur force cependant le sens et investit le message de son idiolecte, par une activité déformante; les contraintes du code sont à cet égard frustratoires. Par contre, l’absence de code dans les répertoires synthétiques est libératrice. Ces répertoires ont une potentialité infinie d’investissement, qui fait leur attrait en les apparentant aux grimoires et à tous les symboles visuels.

C’est sur un plan très général, à peine repérable dans encyclopédie, que peuvent se constituer par exemple des oppositions comme cercle vs carré (telles qu’on les retrouve clairement aussi bien dans la peinture d’un Vasarely, que dans des pratiques symboliques comme le mandala).

Nous avons soutenu ailleurs[5] que la poésie était un ensemble de structures rhétoriques médiatrices. Il s’agissait, selon ce modèle, de médier le microcosme (Anthropos) et le macrocosme (Cosmos), et une troisième entité à caractère éminemment médiateur (Logos) est apparue pour faciliter cette opération. La “lettre”, et même tout élément évoquant la lettre, appartient à ou se réfère au Logos, et participe de sa fonction médiatrice. Il apparaît ici, en première analyse de la poésie lettriste, qu’il s’agit toujours très exactement de relier T Anthropos au Cosmos (le Ciselant et l’Amplique dans la terminologie de l’école). Les textes “théoriques” cités plus haut à propos du statut de la lettre ne laissent pas de doute sur le fait que les membres du groupe entendent conserver à la lettre son caractère mixte: figuratif et donc lié à l’objet ou à une schématisation de l’objet (Cosmos), conceptuel et donc lié à l’activité mentale de l’artiste (Anthropos).

Il est évident que la lettre est, elle aussi, une combinaison de tracés courbes et anguleux, et qu’elle offre de ce fait, en tant que structure formelle de communication, une certaine congruence avec le mandala. Ce caractère est généralement oblitéré par la transitivité du signe et n’est plus guère perçu que par des artistes à la sensibilité plastique développée ou par des personnes totalement illettrées portées à une “adoration” de l’écrit. Les techniques poétiques

dont il est ici question ont pour effet, entre autres choses, par un affaiblissement de la composante conceptuelle (voire par son élimination pure et simple), de remettre le lecteur dans une situation d'illettré. Fonction que remplissent d'ailleurs nombre d'autres structurations rhétoriques.

Le poème lettriste, dans sa forme hypergraphique, n'a pas aussi explicitement ce caractère codé, mais il a par contre l'avantage de renvoyer sans ambiguïté au système de communication le plus codé qui soit: le langage. On peut donc estimer qu'il fonctionne de la même façon que tout autre poème, par une exploitation de la structure médiatrice du Logos. Mais là où le poème traditionnel s'efforce de préciser les termes qu'il médie en soulignant leur tension, le poème lettriste s'interdit de le faire et se borne à annoncer qu'il médie, sans qu'on puisse savoir exactement quoi. Ce mode de fonctionnement requiert, de la part du lecteur, une attitude appropriée. Mais il en va ainsi pour tous les autres modes de communication esthétique...

Pour les œuvres plus spécifiquement lettristes, c'est au niveau des mots forgés qu'apparaîtront des structures intéressantes : celles d'un lexique parodique.

4. Analyse de quelques œuvres.

L'imprécision et l'arbitraire des limites de genre ne manqueront pas d'apparaître ici une fois de plus, de même que l'étendue du champ revendiqué par l'approche lettriste. Et ce n'est pas sans esprit de provocation que j'évoquerai par exemple dans cette section l'œuvre de Dotremont ou d'André Martel.

4.1 Emploi des répertoires codés.

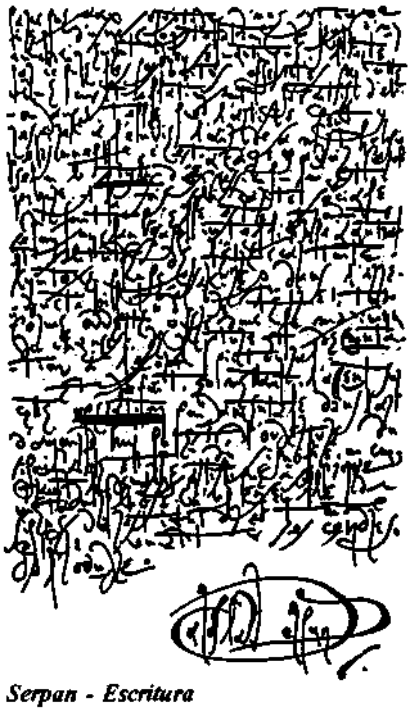
4.1.1 Maintien des mots mais déformation des lettres.

La déformation en question reste inférieure au niveau de redondance. Pour l'analyser, on fera appel à un degré zéro intuitif correspondant au dessin "canonique" des lettres tel qu'il a été caractérisé dans ses grandes lignes en 2. On se contentera ici de suggéra- au passage leurs traits distinctifs sans s'astreindre à l'extrême rigueur qui a permis d'extraire ceux des phonèmes[6]. Ces traits s'oiganisent notamment dans les systèmes oppositionnels suivants:

- le plein et le délié (surtout en cursive),
- le fermé et l'ouvert,
- l'intervalle et la lettre (caractère discret des lettres),
- la droite et la courbe,
- la verticale, l'oblique et l'horizontale,
- le plein et le creux,
- etc.

Toute une rhétorique d'adjonction, de suppression et de suppression-adjonction va pouvoir ici s'exercer. La suppression-adjonction prendra souvent la forme de la commutation, où un trait est remplacé par son allèle dans une paire d'opposés. Par exemple des courbes seront rectifiées et des droites seront courbées, des verticales seront inclinées, des intervalles seront supprimés, des traits proprement stylistiques (sortes de variantes libres) seront ajoutés. L'ensemble de ces écarts entame la redondance et produit un effet de brouillage.

La déformation peut également porter sur l'écriture cursive. Ces textes sont lisibles avec un peu d'attention et on reconnaîtra du fiançais dans la lettre (*Ecriture)* de Serpan. Un autre artiste, qui ne lait pas partie du groupe lettriste, a abondamment utilisé cette technique : c'est Christian Dotremont dans ses logogrammes. De Dienst à Serpan puis à Dotremont, cependant, le caractère discret et particulaire se perd.



Serpan - Escritura

Dans toute cette catégorie, les textes se déchiffrait difficilement (à cause du brouillage) mais le sens dégagé est satisfaisant. Il n'en ira plus ainsi pour les catégories suivantes, qui au contraire se déchiffrait facilement mais sont frustrantes pour le sens.

4.1.2. Maintien des lettres, mais déformation des mots (Lexique déformé).

Maurice Lemaître a plusieurs fois eu recours à ce procédé, notamment dans l'amusante *Ballade des Mordus,* dont le titre nous met sur la voie de la célèbre Epitaphe Villon. Les quatre premiers vers suffiront à montrer la technique :

frarô zalü kéapri norévé
nayakoler koramin atürsi
karsôpéti dani povra züvé
tieu soraya lilô koramesi.

Ces vers évoquent irrésistiblement

> Freres humains, qui après nous vivez,
> N'avez les cuers contre nous endurcis,
> Car, se pitié de nous povres avez,
> Dieu en aura plus tost de vous mercis.

Il faut admettre qu'une fois encore le taux de redondance n'a pas été dépassé par le taux d'altération. Ont été conservés les traits de mètre et de rythme, de rime, et l'essentiel de la structure consonantique du texte. Les altérations portent donc sur les voyelles, quelques menues inversions et interpolations, et sur l'adoption d'une orthographe phonétique. Le procédé est moins subtil chez André Martel - étranger au groupe - qui forge une sorte de langage enfançon et bafouilleur, basé sur une orthographe fantaisiste et sur des redoublements un peu potaches:

Plagelle

> Quant au ciélor Dans londulis
> Marinalyre, Amouroulis,
> Tuglissaubord Rêvaurivage:
> En dourespire, Tèplage!

4.1.3 Lexique synthétique.

Les mots entièrement forgés relèvent de la glossolalie à laquelle on pourra rattacher la "danse buccale" d'André Spire, avec tout son aspect rythmique. Les probabilités de transition entre phonèmes sont généralement conservées, à moins qu'on ne renforce les probabilités fortes, et n'élimine les probabilités faibles.

Par son titre, un poème de Janie Van Den Driessche, agréable à crier (si les tabous à transgresser font craindre le ridicule, on peut le considérer comme une ronde enfantine), met cependant sur la voie d'un mode de fonctionnement possible de ce genre de textes.

> Qui parle ?
>
> Blèm, blèm
> Mêkiblèm, blèm
> Brâm, blâm sita blâm, brâm
> ôksita, ôksita
> Guétz, blèm
> Mêkiguétz, guétz ?
> Guétz, brâm sita brâm guétz

ôksita, ôksita
Brâm, brâm
Mêkibrâm, brâm
Blèm, blèm, sita blèm, blèm
ôksita,ôksita

Un autre groupe de poèmes s'impose certaines restrictions dans le forgeage des mots : c'est ce que nous appellerons l'exotisme phonétique synthétique, par lequel on évoque des groupes de sonorités appartenant à des langues étrangères. Dans certains cas, on reconnaît sans peine des morphèmes, des désinences (-mai, -off, -kaya), des mots entiers (ouk). Il s'agit à vrai dire d'une caricature de langue, mais elle est souvent laite avec une grande sensibilité auditive, et elle montre à tout le moins quelles sont les "marques d'extranéité" retenues par les lecteurs français (tout de même orientés par les titres). Nous en donnerons de brefs échantillons.

Jardin marocain

Tsil gdil
brune tessaillid
lid lik brunelid
brune tsaillid
ikt lik didilik
brunelid adelur dilik
madélik tsil guedil
tselik gdil
madelik uld lure
tsaillidile

Jacqueline Tarkieltaub.

Petit poème pour Apollon

Lambano lépsomai élabone léleika
ALLIPONAROSOR
ALLIPONAROSOR
Limbano ouftémai ouképeidida
ALLOPINAROS ROSS

Sylvie Fauconnier

et enfin la forgerie d'un langage parfaitement imaginaire: le *Chant mystique assyrien* de Gérard-Philippe Broutin (pour ne pas remonter à Rabelais) :

Merihoubor abou electrobax
Batourbatour
Merihoubor abou electrobax

Il n'est pas étonnant que cette branche de la poésie lettriste ait donné naissance à la poésie sonore française: des personnalités comme François Dufrêne ou Gil Wolman sont en effet issues du groupe lettriste.

4.2 Emploi de répertoires synthétiques

4.2.1 Extensions de répertoire.

En 1947, Isidore Isou a proposé d'utiliser les majuscules de l'alphabet grec pour noter 19 bruits buccaux, qu'il se proposait ainsi d'adjoindre aux sons des phonèmes ordinaires dans ses poèmes. Ce sont l'aspiration, l'expiration, le zézaiement, le râle, le grognement, Pahanement rauque, le soupir, le ronflement, legaigarisme, le gémissement, le hoquet, la toux, l'éternuement, le claquement de la langue, le pètement de lèvres, le crépitement, le crachat, le baiser et le sifflement. Par la suite, Maurice Lemaître a porté le nombre de ces bruits à 58 en y ajoutant le rot, le chuchotement, le bâillement, le reniflement et le vomissement [7].

A côté de ces extensions à caractère sonore, on en trouve évidemment aussi à caractère graphique. Sur ce plan, Isou a annexé les caractères non alphabétiques (mais non pour autant dénués de sens !) figurant sur les claviers de machines à écrire: §, %, &, =, ", etc.

4.2.2. Répertoires dénaturés

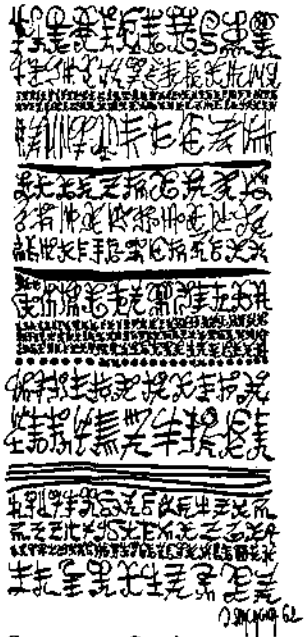
Roland Sabatier: Linoleum.

Nous retenons ici des dénaturations supérieures au taux de redondance phonétique ou graphique. Il s'agira donc à nouveau de textes illisibles, mais qui sont encore reconnaissables comme textes, et n'appartiennent donc pas franchement au domaine pictural: ce sont des œuvres intersémiotiques.

Les traits par lesquels s'effectue la reconnaissance sont forcément très généraux : l'existence de pleins et de déliés ou le caractère discret et modulaire des signes *(Linoléum* de R. Sabatier à gauche

et *Dessin* de Spacagna ci-dessous). Tous les autres traits sont supprimés.

Parfois il ne s'agit pas de simples suppressions, mais bien de suppressions-adjonctions. On trouve alors des créations du type rébus, qui incitent à en rechercher le sens (ce qui réussit quelquefois, v. *Voyage en Italie* de Lemaître ci dessous).



Spacagna - Dessin

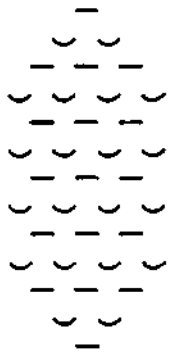
Lemaitre - Voyage en Italie

Micheline Hachette

Un cas intéressant est celui de Micheline Hachette, qui a fait de nombreuses compositions à partir d'une forme de lettre évidée, ne comportant que des lignes droites jamais franchement obliques. Cette "lettre" (mais sans doute est-ce là un effet du mécanisme d'investissement projectif signalé plus haut) évoque assez bien l'initiale de son nom.

4.3. Aspects lettristes de la poésie concrète et spatialiste

Le type de poésie dont il est parlé ici transgresse violemment des normes fondamentales de l'exercice du parler. Rien d'étonnant dès lors à ce que dans ce monde désordonné il soit souvent presque impossible d'y voir clair en pratiquant quelques dichotomies irrécusables. C'est d'ailleurs souvent pour "récuser la dichotomie", ou plus simplement pour secouer la tyrannie d'une logique trop contraignante, que sont pratiquées ces évasions scandaleuses. Il y a des poètes que nous classerions parmi les lettristes mais qui sont réclamés par les concrets ou les spatialistes. Dom Sylvester Houédard, dans son intéressante anthologie KROKLOK invoque par exemple Christian Morgenstern (1871-1914) et son avec ce commentaire de l'auteur: "The fish are dumb and so cannot express themselves in any other way than by dumb signs." Morgenstern considérait cependant son texte comme un "poème phonétique". Nous serons amenés à le classa- parmi les œuvres lettristes basées sur une extension de répertoire: le répertoire est en effet utilisé de façon iconique, par une démarche métagraphique de suppression-adjonction, apparentée à la métaphore. On pourrait invoqua d'innombrables autres exemples.



Christian Morgenstern - Fisches Nachtgesang

5. Implications et prolongements.

Le lettrisme a ouvert l'accès à diverses possibilités de signification. On a vu qu'il est resté, aussi lointainement qu'on voudra, un art du langage. Bien sûr nous sommes souvent à deux doigts du pictural pur et du musical pur, tout comme d'ailleurs pour le spatialisme. L'appellation même de lettrisme affiche cette référence au langage, très rigoureuse au début du mouvement, qui avait tout d'un formalisme. Son trait définitoire, en tout cas, est l'usage de particules, et il s'agit probablement du premia- art à se proclama "discret" dans son programme. Une œuvre lettriste est toujours constituée d'un ensemble organisé de particules. Les particules employées, même si elles appartiennent à un répertoire synthétique, ont toujours "un air de famille" qui saute aux yeux : les illustrations de Spacagna, Sabatia et Lemaître montrent bien ce point. L'analyse de ce qui produit cet air de famille a été esquissée ici, mais non celle des éléments de leur syntaxe. La syntaxe selon laquelle s'assemblent les particules des œuvres lettristes soulève cependant l'important problème de déterminer si les groupements sont ou non hiérarchisés en niveaux. Une analyse plus complète s'impose avan

de répondre par la négative comme le suggérerait un premier examen.

Les possibilités simplement expressives de l'écriture ne pouvaient manquer d'apparaître à certains des artistes du groupe. On en décèle l'amorce précoce dans *VEcriture* de Serpan et dans les tracés d'un Carl-Friedrich Claus. La transcription des "improvisations volubiles" de Roberto Altmann prenait également une allure qui n'est peut-être pas étrangère à son départ du groupe. Car si le lettrisme initial dessinait les caractères d'alphabets destinés en quelque sorte à une imprimerie imaginaire, il était tentant d'aborder les cursives de ces alphabets : les *Graphies* allaient en découler, et le continu succéder au discret.

De Christian Dotremont à Jacques Calonne et à Jack Keguenne il y a évidemment une distance considérable - ne serait-ce que par l'emploi de mots par le premier et leur élimination par le second - mais ils se rejoignent dans le tracé cursif et la primauté donnée à l'expressivité. Les œuvres lettristes initiales avaient des sujets généralement anecdotiques, épiques ou historiques. Assez rapidement le groupe s'est mis à fournir des Compositions ou des Dessins, sans thème. Avec les *Graphies* au contraire, il faudra étudier minutieusement les rapports entre les tracés produits et les déterminants affectif et corporels des scripteurs...

Notes

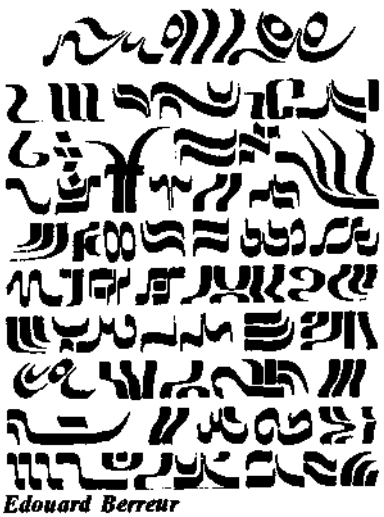
1 Le groupe lettriste a tout fait pour décourager une approche sereine, en recourant à un jargon prétentieux, terroriste et creux. En voici un exemple. "Esthapéiriste: Art basé sur une particule virtuelle ou infinitésimale obtenue à l'aide de tout moyen formel ou extraformel, visible ou invisible, pour autant qu'il permet d'imaginer un autre élément inexistant ou possible". (R. Sabatier, Nice: *Le Lettrisme - Les créations et les créateurs*, 1979).

2 Le terme linéarité est assez approximatif si on le prend dans son sens géométrique. Même dans l'écriture manuscrite le trait n'est ni continu ni rectiligne: il est seulement inscrit dans une bande de largeur régulière. Ce type de quasi-linéarité se retrouve dans les compositions lettristes.

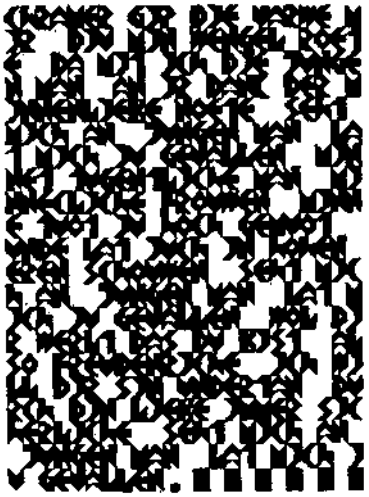
3 Si on considère selon ces critères bien des œuvres de Vasarely, on s'aperçoit combien est peu étanche la séparation des genres.

4 Pour la distinction entre signe plastique et signe iconique, v. le *Traité du signe visuel* du Groupe p, 1992.

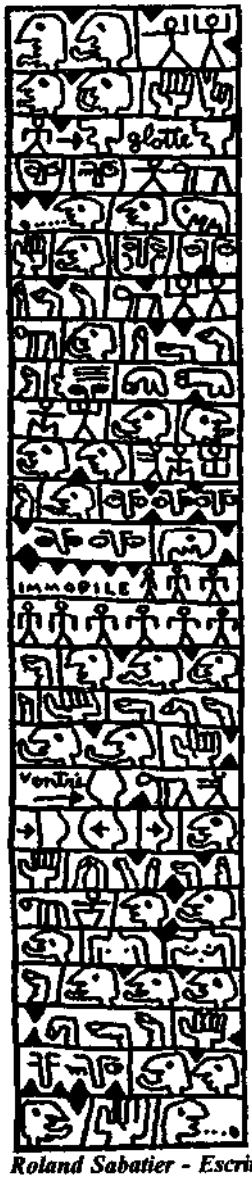
5 *Rhétorique poétique*, Urbino, Centre International de Sémiotique, 1972, et *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe,1977 (tééd. Paris, Seuil, 1990).



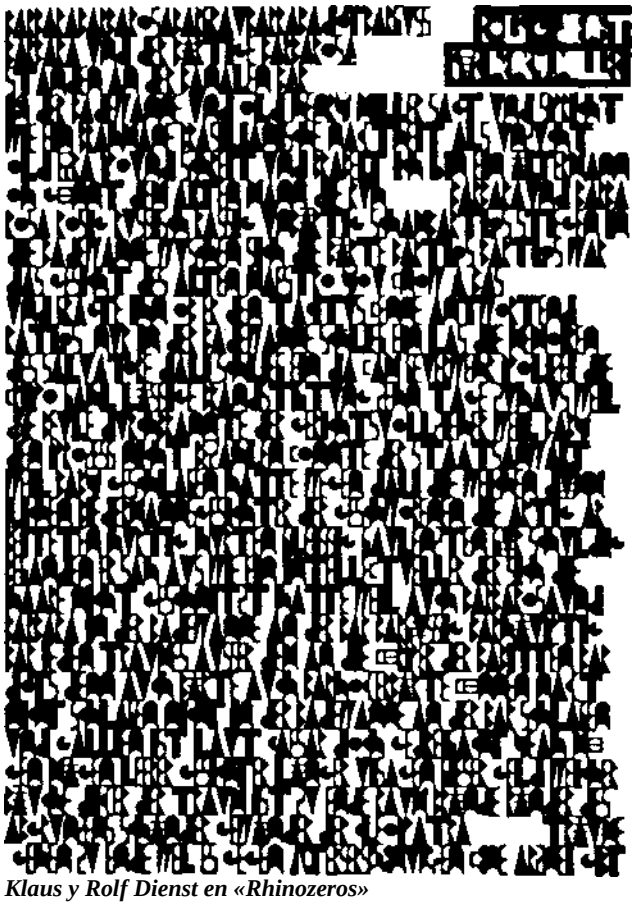
Edouard Berreur



Ferdinand Kriwet -
Dessin avec des lettres



Roland Sabatier - Escrituras



Klaus y Rolf Dienst en «Rhinozeros»

Michel Voiturier

Nuit de ma nuit, par Gaston Compère
(Bruxelles, Les Éperonniers, 1999)

Mais le plaisir mais le plaisir d 'écrire
l'affreux le seul le seul le pire (p.52)

Sans doute parce qu'il s'agit de poésie, ce livre est à déguster en prenant d'abord attention aux procédés qui nourrissent son écriture. Compère prend plaisir contagieux à se jouer du langage. Il est musicien et sait composer au moyen des mots comme avec les notes. *«Rythmes et sonorités sont artifices d'une langue qui se rend attentive à sa matérialité formelle dans le poème. L 'artifice détruit le sens que l'usage donne aux mots"'.*

Les allusions à la musique, rebaptisée *rayonnante algèbre (p. 24),* parcourent d'ailleurs le recueil pour affirmer le propos, certains titres étant clairement évidents: *Prélude en mi, Interlude en sol, Postlude en si...* Les vers vont piano, rubato *(p. 37);* ils se coulent dans le thrène ou se posent sur *les étoffes des solfèges (p. 75);* ils s'inscrivent dans un *panorama bleuté où les mots couardemment homonymes /S 'exténuent à répéter la rockailleuserie du ténor illustrissime (p. 79).*

L'auteur souhaite que son *opéra éclate la banquise (p. 26);* il *crie en fa (p. 95).* Il sourit en alexandrin: *On me dit mi fa sol je réponds la si do (p. 54). A* moins qu'il n'affirme: *Motus. Je me joue un petit motet sur mon petit harmonium (p. 89)* et ne se trouve *L 'âme coincée dans la gamme / sans crainte que changent l 'armature ni la clé/éprouvant encore la nausée des slendanti des appogiatures irrésolues (p. 101)* et - qui sait ? - à l'écoute *des viscères aux adagios patients et fermes (p. 19).* Il n'est jamais saturé *de ce pas jamais las sur la ligne de la mélodie, / de ce rire toujours frais sur le rire de la note diésée (p. 115).* Au lecteur donc d'obtempérer au conseil donné: *La Musique est chose tue. Se faire l'âme qu'il faut pour l'entendre, (p.113)*

Quoique clamant *Les tropes à la trappe ! (p. 80),* Compère use de bien des figures stylistiques classiques dont l'accumulation même affirme chaque

texte de cet ouvrage comme étant d'abord littérature. Les effets mélodiques des poèmes de *Nuit de ma nuit* sont constamment et savamment agencés. Ils paraissent nés d'un jeu de chassé-croisé entre lecteur et auteur: celui-là traquant les formules de celui-ci afin de s'en ravir. Et elles sont légions, de la très courante allitération à la paronomase en passant par toutes les possibilités phoniques que procurent les répétitions sous forme d'anaphores ou de ressassement voire d'anadiploses, les rimes normales ou internes, les échos entre mots ou syllabes. Il en résulte un baroque double: un lyrisme vaguement précieux pimenté de vocables dont certains trouvent leur place dans un dictionnaire cher à Paulhan[2]; une jubilation débridée lancée dans l'inventivité langagière qui réclame complicité à travers divers jeux (calembours, à-peu-près et néologismes) venant accentuer un humour effronté et capital comme chez Queneau, Norge ou Michaux.

Les références sont, à propos d'auteurs, nombreuses. Soit qu'elles soient explicitées: Rilke, Shakespaere, Leiris, Spinoza, Nietzsche, Ponson du Terrail ainsi que le Coran ou plus fréquemment l'Ancien et le Nouveau Testament; soit qu'elles transparaissent par parodie, allusion, emprunt à Valéry Larbaud, Apollinaire, Gracq, Mallarmé...

Dès le début de ce recueil, l'anaphore se mêle aux allitérations; les alexandrins ne sont pas méprisés ni la rime traditionnelle, pas moins non plus que celle qui contraint la phrase à d'acrobatiques découpages funambules du type

> La maison crisse dans la
> laque de la gelée
> jamaison grince sous Ja
> lapidation de la glace astrale
> : la maison d'où naît la
> larve, et ja lavasse d'ici et de Jà
> dont l'atlas trace le dédale (p. 16).

Ces scansions mélodiques se complexifient souvent et se donnent même le luxe de jouer de la dénudation en prenant le travail littéraire pour sujet de la pratique mise en oeuvre :

> (...) Écho
> Du çoço qui çoçorique en do, et bravo
> Pour le kiki qui quiquirocke en si.
> Si.
> S i ?'
> *Qui va redire si ? Echo... (p. 46)*

Ici apparaissent au surplus ces métathèses dont Compère aime les cavalcadantes combinaisons: *les démacroties expirantes , l'horizon mésapotamien* du *borboreNobuchadanasar (p. 79),* la lune décrite comme *l 'ostre*

abscène obstrétiqué (p. 80) car pour lui, c 'en estfini / de la prose boraque qui vous horpanne vif comme olcaal de midi (p. 81). Ajoutons-y les échos sonores et surtout les isolexismes, eux qui, aux dires de Dupriez, sont moyen de créer du sens inédit, ou du moins de dépayser l'intelligence[1]*. Ainsi de la pensée récompensée (p. 128) et de ce riche nombril de nombre sans nombre / sans ombre sinon sans soleil (p. 25).*

La néologie est domaine familier du poète facétieux, ironique ou Sondeur s'amusant inventer ce que le langage ne parvient pas d'ordinaire à dire. L'apocope est quelquefois simpliste (la Montespan devenant *la Montespep. 43).* Elle frise l'impertinence avec une adresse au pape*Jeanpolde (p. 39);* elle devient novation avec *nymphoman (p. 86).* La graphie phonétique n'est pas sans ajouter une connotation sous-jacente comme dans le cas du *Bingladèche (p. 89).* La gémination semble plutôt se cantonner au ludique avec ses *trompépettes prolixes (p. 91);* elle porte plus de poids sémantique lorsque l'auteur *exigexige (p. 33)* ou propose des *'agitégiter (p. 80).*

Quant aux mots-valises, mots forgés et autres dérivations, ils foisonnent. C'est que ce boulimique de l'écriture s'en prend vertement à la *rubiconnerie (p. 113).* Il est loin d'avoir *l'âme désamusée (p.27),* se moque des *grodomontades (p. 37)* et nous *asperme* de *grouillescents (p. 82)* vers dont la vitalité *sanglougloute (p. 34).*

Resteraient à examiner, tant est riche la matière de ce recueil, la mesure des vers, l'humour des calembours basés sur l'homonymie du genre de celle-ci qui ramène à la musique:

> Ciel terre hyperborée
> je sais votre la je sais votre ré
> et la quinte n'est jamais que celle
> de la toux solitaire d'un Attila malingre (p. 24).

Et se pencher sur l'usage des majuscules et de la ponctuation. Contentons-nous d'épingler celui du double point. Quasi toujours, il apparaît au début d'un vers comme s'il annonçait non point le discours d'un interlocuteur mais plutôt une parole engendrant une nouvelle parole; comme s'il s'agissait non point d'amorcer une quelconque description mais plutôt un inventaire potentiel de ce qui va être engendré par ce qui vient d'être dit.

Qu'on ne s'y trompe cependant pas: la primauté donnée à la forme n'entrave pas le fond. Ces poèmes s'interrogent sur la mort, sur le sens de la vie, cocktail érudit de mythologies et de religions, de vitalité sensuelle et de philosophie sceptique, de renvois à la botanique et à l'histoire. Ce livre s'élabore au sein de tensions multiples et simultanées: antiquité et temps présent, divinité et humanité, cruauté et douceur, lyrisme et dérision, rationalité froide et passion

brûlante.

Entamé par une conjonction négative (un refus ? une exclusion ?), le livre se clôt sans point final par la phrase *je ne sais (p. 134)* précédée d'une double interrogation. C'est une réponse qui n'en est pas une, qui s'affirme comme une fin sans fin. Compère n'en ressent nul ressentiment. Il invite le lecteur, au sujet de lui-même: *Laisse-le parler: la langue soulage. La langue sous l'ange, / Dans son ombre de putain triste et douce, (p. 88)* Ajoutant : *(...) je dis langue par impuissance de parler de choses que je ne fais que soupçonner (p. 102).*

Notes

1 Marcel LE BOT, *«Un corps sans ride»* in *Le Génie de la ponctuation,* Paris, Traverses n°43, Centre G. Pompidou, 1988, p. 11.

[2] Mais tous les mots inusités introduits par Compère sont loin de se trouver dans le *Dictionnaire des mots rares et précieux»* (Paris, Union générale d'Édition, 1998, coll. 10/18).

[3] Bernard DUPRIEZ, *«Gradus. Les procédés littéraires»*, Paris, Union générale d'Édition, 1989, coll. 10/18, p. 333.

Pascal Durand[1]

Formes et formalités
Remarques sur la poétique du nom chez Mallarmé

Hébé Hamlet Hérodiade Satan Idumée Hérodiade, encore, Etna Vénus Gautier des Esseintes Anastase Pulchérie Madame Mallarmé Mademoiselle Mallarmé Bruges Zéphirine Paméla Whistler Styx Poe Baudelaire Anubis Verlaine Richard Wagner Aurore Puvis de Chavanne Inde Vasco Paphos, noms, prénoms ou toponymes, empruntés à des géographies réelles ou légendaires, renvoyant à des personnages de fiction ou encore à des personnes identifiables, ainsi se déroule et se boucle, à s'en tenir au seul recueil des *Poésies* dans leur édition posthume de 1899, le cercle des noms à l'intérieur duquel s'inscrit le poème mallarméen.

Première remarque: ces noms ne sont pas nombreux, tout juste vingt-huit, compte non tenu de la triple occurrence de Hérodiade, une première fois dans «Les Fleurs», deux fois dans la «Scène»[2]. Hugo, Heredia, Baudelaire nomment davantage. D'où vient toutefois l'impression que ces noms exercent un empire tout particulier sur l'écriture mallarméenne?

Cette impression ne tient pas seulement à la minceur du recueil, comparé à *La Légende des Siècles* ou aux *Fleurs du Mal.* Elle tient aussi — deuxième remarque—au fait que ces noms, particulièrement les patronymes et les prénoms, sont très inégalement répartis dans l'espace de l'édition Deman des *Poésies.* La plupart interviennent en effet dans la seconde partie du recueil, si l'on veut bien convenir que celui-ci s'articule, en deux volets d'un inégal diptyque, autour d'une charnière ou d'un pli passant entre la Scène d'Hérodiade et l'Églogue du Faune. Calcul refait, cela donne six noms d'un côté pour vingt-deux de l'autre.

Précisons encore - troisième remarque - que les noms de personnes dûment enregistrées à l'état civil figurent tous, sans exception aucune, dans la seconde partie du recueil: Gautier, Madame et Mademoiselle Mallarmé, Whistler, Poe, Baudelaire, Verlaine, Richard Wagner, Puvis de Chavanne et Vasco. Déséquilibre significatif, relativement au lait que Mallarmé a rassemblé après «Hérodiade», et à l'exception de «Salut» doté à sa place initiale d'un statut

d'épigraphe ou de dédicace, l'ensemble des textes dans lesquels, prenant ses distances à l'égard du lyrisme personnel et des clichés parnassiens ou baudelairiens, il a véritablement conçu et mis à l'œuvre sa double poétique de «la disparition élocutoire du poète» et de «l'initiative» cédée «aux mots»[3].

Pour faire vite, on s'en tiendra ici aux noms de personnes. Afin d'observer, d'abord, qu'ils interviennent tous vers la fin ou à la fin des textes, aux seules exceptions de ceux de «Madame» et de «Mademoiselle Mallarmé», mis en position de dédicace et d'appendice au titre de chacun des éventails qui leur sont respectivement décernés[4], et de celui de des Esseintes, placé triplement hors texte, - en façon de dédicace, entre parenthèses et en italiques. Gautier apparaît, à la rime, au vers 53 du «Toast funèbre», qui en compte 56. Les noms de Poe, Baudelaire et Verlaine, ces deux derniers en fonction rimante là aussi, apparaissent tous trois au troisième vers du premier tercet de leur «Tombeau», ce qui contribue assurément à l'effet de série et de sous-genre. Le nom de Puvis de Chavanne, ici encore au premier tercet de l'«Hommage» qui lui est adressé, enjambe du deuxième au troisième vers. Richard Wagner - le seul, notons-le, qui soit désigné à la fois par ses nom et prénom, ce qui sans doute laisse transparaître l'ambivalence du rapport célébratif, lait de distance respectueuse et de rivalité courtoise, entretenu par le poète du Livre avec le maître de Bayreuth- intervient à l'avant-dernier vers du sonnet qui lui rend à son tour «Hommage». Whistler et Vasco figurent quant à eux à l'extrême fin du poème et donc aussi à la rime.

Cette position finale ou terminale du nom, élément du système de contraintes auxquelles se soumet le poème mallarméen, suppose toute une stratégie du retardement, procédant par incises et chicanes, retournements de la syntaxe, intervention de médiations thématiques ou formelles, stratégie particulièrement sensible dans les deux cas limite du «Billet [à Whistler]» et du sonnet à Vasco qui tous deux ne sont composés que d'une seule phrase se déroulant par concaténations successives. D'une certaine manière, tout se passe comme si, en en retardant l'épiphanie, Mallarmé entendait faire du nom quelque chose comme le produit de la formulation poétique, le résultat d'une opération rhétorique avec laquelle se confond en effet tout le mouvement du texte. Mais c'est aussi qu'il s'agit en priorité, pour lui, de figurer dans l'espace du poème le geste que le poème exécute et auquel il répond, geste de l'adresse, de l'envoi ou de la destination. Les huit poèmes qui nous intéressent répondent tous à un enjeu de célébration, que cette célébration prenne la forme d'un hommage funèbre (dans les cas de Gautier, Poe, Baudelaire, Verlaine et Wagner), d'un hommage rendu à un vivant (dans le cas de Puvis de Chavanne), d'une commémoration (dans le cas de Vasco) ou d'un amical «Billet» (dans le cas de Whistler). La forme du poème, déterminée par la formalité sociale ou symbolique à laquelle celui-ci répond, y mime en quelque sorte dans son propre déploiement verbal le mouvement qui le porte en direction de son destinataire. L'intériorité structurale du poème, à la

fois rhétorique et spatiale, c'est-à-dire prosodique, figurerait ainsi le mouvement tout extérieur de l'envoi. Sous cet aspect, il est significatif que, comme c'est souvent le cas chez Mallarmé, quatre des poèmes qui nous occupent - le «Toast funèbre», le «Billet» à Whistler, l'«Hommage»à Puvis et «Au seul souci de voyager» - soient structurés, en s'autofigurant en tant que tels, comme autant d'actes de communication, que cette figuration adopte la forme d'une rhétorique de l'interpellation (Gautier, Puvis et Vasco sont tutoyés avant que d'être enfin nommés[5]) ou d'une mise en scène métaphorique de l'acheminement ou du moyen d'acheminement d'un message à son destinataire (c'est l'air éventé par la jupe de la danseuse dans le cas du «Billet [à Whistler]», c'est l'envoi d'un «salut», redoublé par le chant «d'annonce nouvelle» de l'oiseau, dans le cas du sonnet à Vasco).[6]

Par un retournement singulier, comme d'un gant sur lui-même, le poème semble donc envelopper, en en tirant parti, la structure de communication à l'intérieur duquel il s'inscrit. La forme, insistons-y, absorbe la formalité à laquelle le texte souscrit en s'écrivant. En ce sens, le quatrain-adresse, dont a écrit ici même Daniel Bilous[7], n'a rien d'une pratique périphérique: elle indique, chez Mallarmé, une logique générale et générative du nom et de l'adresse, inséparablement rhétorique et sociale (le texte s'écrivant en boucle, autour de signifiants matriciels, pour circuler à l'intérieur d'un cercle de sociabilité à la fois restreint, celui de ses destinataires ou commanditaires effectifs, et élargi, celui de tous ses lecteurs opérateurs).[8]

*

Ici une parenthèse. Aux marges du corpus, il est frappant de constater que le premier poème connu de Mallarmé, adressé à une voisine, faisait du jeune signataire, «Stéphane Mallarmé», le dernier vers du texte, rimant avec «aimer», comme au premier vers le nom de la destinataire, «Fanny», rimait avec «amie» :

Ma chère Fanny
Ma bonne amie
Je te promets d'être sage
A tout âge
Et de toujours d'aimer.
Stéphane Mallarmé.[9]

Inutile, bien entendu, de voir dans ce texte d'enfonce une sorte d'anticipation, ou de géniale prémonition : l'écriture de ces vers naïfs est tout entière codée par le genre très ritualisé du compliment. Le rapprochement opéré consiste plutôt à foire valoir que bien des *Poésies* de la maturité, parce qu'elles mettent leur virtuosité rhétorique au service des rituels de sociabilité littéraire - hommages, dons, toasts, commémorations, remémorations, tombeaux —, res-

sortissent elles aussi à la catégorie élargie d'une sorte de "compliment", d'adresse célébrative, et comme telles en adoptent les contraintes spécifiques: caractère circonstanciel, mise en pratique et en scène d'une performativité du discours, nomination ou désignation, fréquemment, du ou des destinataires, sinon de l'émetteur du message poétique - plutôt effacé, lui, «disparu» le plus souvent, et comme remplacé par le geste «élocutoire» qu'il exécute.

*

L'absorption par la forme du texte de sa propre formalité, à travers la mention d'un destinataire ou d'un bénéficiaire nommé à la fin du poème, n'est pas le seul frit de renversement sous contrainte. Si le nom survient *in extremis,* à la fois comme produit de la formulation et point de destination du message poétique, ce nom est aussi, bien évidemment, la matrice de cette formulation et, par conséquent, la source de ce message. C'est, en un sens, ce que le dernier sonnet du recueil souligne dès son vers d'attaque : «Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos»[10], où ce nom de Paphos va en effet déclencher une chaîne d'associations à forte charge érotique[11]. C'est surtout ce que Mallarmé a lui-même affirmé s'agissant du nom Hérodiade, dont il disait à Lefébure en février 1865: «Laplus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade» [n]. Affirmation, donc, d'une poïétique du nom, qui contiendrait dans ses plis la totalité de l'œuvre, comme tout mot contient en puissance, pour Mallarmé, la totalité du langage. Et il est vrai qu' à maints égards le nom séminal de Hérodiade contient bien tout le texte qu'il nomme, commandant d'un côté les thèmes de l'Éros (Héro-diade) - déjà formellement indiqués dans «Les Fleurs» où Hérodiade rapportée à la «rose» renvoie par anagramme à «[éjros»[13], - commandant aussi le thème de l'unité dans la dualité (Héro-d[y]ade) et, plus largement, toute une thématique solipsiste et narcissique (figurée et métafigurée comme telle par la scène du miroir), de même que ce nom alimente aussi, d'un autre côté qui bien évidemment constitue la lace expressive de l'autre, tout un réseau rhétorique, localement manifesté par le vers 116 de la Scène: «Hérodiade au clair regard de diamant»[14] où les phonèmes ou graphèmes constitutifs du signifiant, comme par une opération de dissémination prismatique thématisée par le «diamant» qui ferme le vers, se redistribuent dans les différents éléments constitutifs de ce vers : «Hér» dans «clair», «o» dans «au», «dia» dans «diamant» et «de» dans la préposition «de».

«[Céder] l'initiative au mot», cela signifie donc aussi, pour Mallarmé, céder l'initiative au nom, c'est-à-dire agencer l'écrit de telle sorte que le texte paraisse procéder du nom, par expansion, déploiement développement, non seulement de celui que ce nom désigne - c'est le cas s'agissant de Whistler, dont la revue *Le Tourbillon,* avec sa manchette représentant une danseuse à la Loïe

Füller, a commandé toute la scénographie érotique du poème (celle d'une danseuse tourbillonnant en tutu), ainsi qu'il en va également des «Tombeaux» ou des «Hommages», mimant l'esthétique ou citant l'univers imaginaire de Poe, Baudelaire, Verlaine, Wagner ou Puvis -, nais par déploiement, aussi bien, des sollicitations formelles que le nom, en guise de signe, adresse au poète.

BILLET

Pas les rafales à propos
De rien comme occuper la rue
Sujette au noir vol de chapeaux;
Mais une danseuse apparue

Tourbillon de mousseline ou
Fureur éparses en écumes
Que soulève par son genou
Celle même dont nous vécûmes

Pour tout, hormis lui, rebattu
Spirituelle, ivre, immobile
Foudroyer avec le tutu,
Sans se faire autrement de bile

Sinon rieur que puisse l'air
De sa jupe éventer Whistler.[15]

Soit encore le «Billet [à Whistler]». Le nom du peintre y régit le processus textuel d'une part en tant que signifié traduit (le «siffleur» désinvolte commandant la chaîne thématique allant à rebours de «l'air rieur» «évent[é]» par la «jupe» aux «rafales» niées au début du poème, en passant par l'expression désinvolte «sans se faire de bile»), d'autre part en tant que signifiant rimant avec «puisse l'air», qui procède à un effet de motivation linguistique propre à rejaillir sur l'ensemble du texte (le nom, signe arbitraire, est du coup motivé par le texte, comme celui-ci se motive *in fine* par le nom).

Passons rapidement sur le cas du «Tombeau d'Edgar Poe», où l'allégorie dont le sort fait à Poe est le vecteur se voit soutenue, vérifiée en quelque façon, par l'inclusion du nom«Poe» dans le mot «Poète» (avec sa majuscule), nommant une première fois, au deuxième vers du sonnet, le sujet de la célébration posthume[16]. Passons tout aussi rapidement sur «Le Tombeau de Charles Baudelaire»[17], pour y relever, non seulement que le texte recycle l'imaginaire urbain et prostitutionnel des «Paysages parisiens», mais surtout que l'initiale du nom de «Baudelaire» déclenche à rebours, dans la première strophe, une forte allitéra-

tion en [be]: «Le temple enseveli divulgue par la bouche/Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis/Abominablement quelque idole Anubis/Tout le museau flambé comme un aboi farouche»[18].

Venons-en au cas sans doute le plus puissant, et qui est justement proposé par le dernier poème publié du vivant de Mallarmé : «Au seul souci de voyager». L'ensemble du sonnet est sous-tendu par deux isotopies rabattables métaphoriquement l'une sur l'autre : soit le double axe de la /destination/, entendue en même temps comme but d'un voyage (en l'occurrence d'un périple, celui de Vasco vers les Indes et, dans la fiction poétique, au-delà des Indes) et comme instance réceptrice visée par un processus de communication (le poème, qui est un «salut» et qui se désigne comme tel, s'adresse à Vasco, par delà les temps, sous l'espèce d'un «messager du temps», tandis que «l'oiseau» s'adresse à lui, porteur d'une «annonce nouvelle» dont la teneur est d'indiquer et d'intimer au voyageur un point de l'espace).

Au seul souci de voyager
Outre une Inde splendide et trouble
— Ce salut soit le messager
Du temps, cap que ta poupe double

Comme sur quelque vergue bas
Plongeante avec la caravelle
Écumait toujours en ébats
Un oiseau d'annonce nouvelle

Qui criait monotonement
Sans que la barre ne varie
Un inutile gisement
Nuit, désespoir et pierrerie

Par son chant reflété jusqu'au
Sourire du pâle Vasco.[19]

«Vasco» donc, vient à la fin du texte, rimant à la poupe du dernier vers[20] avec «jusqu'au» en paroi réverbérante d'un écho sonore dont l'effet de sens pourrait jouer contradictoirement avec la signification globale du sonnet, qui est *justement* de dire que Vasco est celui qui ne va pas «jusqu'au», puisqu'il passe «outre une Inde», qu'il va au-delà du but que l'histoire lui a assigné. *Mais, justement,* le nom de cet explorateur mallarméen, qui voyage «au seul souci de voyager» et qui par conséquent voyage pour voyager (comme le poète est celui qui écrit pour écrire, sans se fixer d'autre enjeu que l'acte formel qu'il accomplit, sans s'arrêter au «gisemenp> du sens, quelque séduction qu'il exerce,

qui écrit pour signifier, c'est-à-dire ordonner un dispositif infini de signification, et non pour emballer un contenu, si précieux soit-il), le signifiant «Vasco», à l'extrême fin du texte, renvoie en boucle au début de ce texte, commençant par le son «Au» et par un vers qui désigne métonymiquement Vasco lui-même, par le «seul souci de voyager» qui l'anime, et qui hante son «pâle» fantôme.[21] Bouclage, ainsi, du mouvement formel, répondant au périple représenté par le texte et à la circularité d'un discours qui fait du périple infini de l'étemel voyageur une métaphore de son propre bouclage spéculaire.

Une fois n'est pas coutume: la première version du texte, publiée en mars 1898 dans *Y Album commémoratif*pour lequel il a été composé, était sous ce rapport plus puissante que la seconde. Pas de point final pour y interrompre ni suspendre le processus circulaire d'auto-enveloppement du mouvement textuel, de «Vasco» à «Au seul souci». Surtout, Mallarmé a d'abord écrit, non pas «Ce salut soit le messager», mais «Ce salut va, le messager», ce qui non seulement désignait plus fortement le mouvement du «salut» allant à Vasco, à travers l'histoire, et la mobilité verbale de ce poème-salut, mais qui surtout postulait formellement que le nom de «Vasco», de façon évidemment réversible, procédait d'une sorte de contraction formelle du verbe «va» et de la locution «jusqu'au» — Va-jusqu'au : Vasco — et dès lors, du même coup, d'un point de vue métarhétorique valant pour l'ensemble du parcours textuel, du mouvement et de sa direction.

Pour conclure, en fin évidemment ouverte — comment faire autrement après un tel texte?—risquons l'hypothèse, à la lumière du sonnet «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», d'un devenir-nom du mot final chez Mallarmé. Le mot «Cygne» intervient à l'extrême fin du sonnet, au prix d'ailleurs d'un significatif renversement des positions syntaxiques respectives dévolues au nom et au pronom : «Il s'immobilise au songe froid de mépris/Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne»[22]. Il porte, à cet endroit, la majuscule, façon certes de le distinguer du «cygne» d'autrefois, d'indiquer que ce «cygne»-ci résulte d'une transposition sur un plan symbolique supérieur du ou des«cygnes» emprisonnés par la glace. Façon aussi, peut-être, d'en faire une sorte de nom propre, et presque de *signature.* Dans cette hypothèse, comment ne pas remarquer que le [i] du cygne a surdéterminé le jeu des rimes, toutes en -i, et, plus largement, la forte récurrence de ce même phonème [i] dans l'ensemble du sonnet ? Comment aussi ne pas remarquer que le mot de «cygne» propose (comme, à sa manière, le «ptyx») l'un des sons les plus fermés dont dispose la langue française? Le son le plus adéquat, en tout état de cause, au thème ordonné par un poème mettant en scène la contraction par le froid, le raidissement par le gel, le devenir-statue de l'oiseau transi par la glace.

Constriction phonique du mot «Cygne» pour glaciation de «l'oiseau» : à l'instar du «ptyx», mot-bibelot contenant en abyme tout le texte-salon, le terme

inducteur du poème, dont il est aussi le produit, renoue, à s'inscrire au terme du sonnet, avec la fonction générale d'engendrement récursif dont le nom se trouve tendanciellement investi dans la poétique mallarméenne. D'où cette ultime hypothèse, en forme d'axiome, à mettre à l'épreuve sur d'autres textes :— *mot ou nom, le vocable n 'est poétique chez Mallarmé qu 'à contenir en lui toute la circularité du poème qui l 'encercle.*

Notes

' Chargé de cours à l'Université de Liège. Auteur de deux essais récents sur Mallarmé, *Les* Poésies *de Stéphane Mallarmé,* Paris, Gallimard, «Foliothèque», 1998 et *Crises. Mallarmé via Manet,* Leuven, Peeters/Vrin, coll. «Accent», 1998.

[2] Par catégories et en ordre croissant: quatre prénoms de personnes non identifiables (Anastase, Pulchérie, Zéphirine, Paméla); six noms de lieux réels ou fictifs (Idumée, Etna, Bruges, Styx, Inde, Paphos); huit noms de personnages mythologiques ou fictionnels (Hébé, Hamlet, Hérodiade, Satan, Vénus, des Esseintes, Anubis, Aurore); dix noms de personnes identifiées (Gautier, Madame et Mademoiselle Mallarmé, Whistler, Poe, Baudelaire, Verlaine, Wagner, Puvis de Chavanne, Vasco).

[3] «Crise de vers», *Igitur. Divagations. Un coup de dés* (éd. Yves Bonnefoy), Paris, Gallimard, 1976, p.248.

[4] On notera que le titre «Autre éventail», pour désigner celui «de Mademoiselle Mallarmé», introduit une apparente maladresse dans l'appareil titulaire du recueil: l'ordre paratextuel des poèmes, en succession directe, renvoie l'épithète «autre» à l'éventail de Madame Mallarmé, qui le précède exactement — en tant que texte ordonné en recueil plutôt qu'en tant qu'objet désigné — là où, en sens contraire, l'ordre grammatical renvoie cette épithète à tel "autre" éventail possédé, en tant qu'objet, par «Mademoiselle Mallarmé». Ordre du recueil et ordre du monde, structure interne et geste de la désignation ne coïncident pas; entre eux il y a jeu, frottement, frôlement: micro-leçon poétique façon Mallarmé.

[5] Si le peintre n'est pas directement tutoyé, étant deux fois désigné sur le mode de la troisième personne («hormis lui», «Whistler»), l'adresse du «Billet» à Whistler agence un dispositif ludique d'énonciation qui l'inclut certes littéralement dans un «nous» («Celle même dont nous vécûmes»), mais plus encore, par métaplasmes, dans«genou» (je/nous), rimant avec «mousseline ou» (nous), et trois fois dans «tutu» rimant avec "rebattu". Le texte de ce sonnet est reproduit ci-dessous.

[6] Sur la double structure réflexive et communicationnelle du sonnet à Vasco, voir Pascal Durand,«Le périple et la boucle : *Au seul souci de voyager...»,* dans *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. Une rose dans les ténèbres* (textes réunis par José-Luis Diaz), Paris, Éditions Sedes, 1998, pp. 43-53.

[7] Daniel Bilous, «Aux origines du mailart: Les Loisirs de la Poste», dans *Formules,* n°l, 1997, pp. 105-122.

[8] On peut, en ce sens, faire l'hypothèse que la «Bibliographie» finale de l'édition Deman, dans laquelle Mallarmé nomme les destinataires, commanditaires, circonstances ou lieux de publication des textes qu'il a recueillis en les détachant de leurs premiers supports, reconduit de manière englobante, à l'échelle du livre, la logique générale de l'adresse intratextuelle (mais aussi de la donation) dont bien

des poèmes sont animés: à la fin du recueil, un répertoire d'adresses comme à la fin de plusieurs poèmes, la nomination de leurs destinataires (réels ou symboliques).

[9] «Ma chère Fanny», *Poèmes de jeunesse,* dans *Œuvres complètes* (éd. B. Marchai), tome I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, p.169.

[10] *Poésies,* dans *Œuvres complètes,* éd. citée, pp.44-45.

[11] Autre cas, d'une autre sorte, où le sens du texte se trouve contredit dynamiquement par sa forme, celle-ci performant une ouverture-déploiement (à partir du «nom Paphos»), celui-là désignant une fermeture-achèvement (à partir du signifié, mais à forte composante métatextuellc, «Mes bouquins refermés»).

[12] Lettre à Eugène Lefébure, 18 février 1865, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie* (éd. Bertrand Marchai), Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p.226.

[13] «[La] rose/Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair» («Les Fleurs», *Poésies,* dans *Œuvres complètes,* éd. citée, p.10).

[14] «Hérodiade», dans *Œuvres complètes,* éd. citée, p.21.

[15] «Billet», dans *Œuvres complètes,* éd citée, p.34.

[16] «Le Tombeau d'Edgar Poe», dans *Œuvres complètes,* éd. citée, p.38.

[17] «Le Tombeau de Charles Baudelaire», dans *Œuvres complètes,* éd. citée, pp.38-39.

[18] L'onom apoïëtiq ue, dans le «Toast funèbre», les «Tombeaux», le sonnet à Vasco, pourrait être étudiée dans sa dimension spectrale: le nom apparaissant à la fin de ces textes, mais les hantant d'un bout à l'autre, vaut comme celui d'un revenant Symbolisée par la blancheur ou la pâleur, omniprésentes chez Mallarmé, cette dimension spectrale est à l'oeuvre dans la plupart des poèmes de la maturité, qu'il s'agisse du sonnet en -yx (où une «défunte nue» se fixe dans le cadre d'un miroir, qui n'est autre que le poème lui-même), du sonnet du cygne («Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne»), du sonnet «A la nue accablante tu» («quel sépulcral naufrage») ou encore du triptyque de la chambre vide («Tout orgueil fume-t-il du soir», «Surgi de la croupe et du bond», «Une dentelle s'abolit»), sinon même du *Coup de dés,* chiffrant de part *en* part, comme aux douze coups d'un minuit, le retour fantomatique de l'alexandrin.

[19] «Au seul souci de voyager», dans *Œuvres complètes,* éd. citée, pp.40-41.

[20] Proue ou poupe? Où situer le point d'avancée d'un vers: à sa majuscule d'attaque, «clé allitérative»selon Mallarmé, ou au foyer de la rime? Dans «Salut» le poète est à la «poupe» (donc à la barre) et ses «divers amis» à «l'avant fastueux». Dans le sonnet à Vasco, s'il est sans doute celui qui tient la «barre» sans la laisser «varier», le navigateur-poète n'est cependant pas assignable à l'une ni à l'autre de ces résidences, étant à la fois le dernier mot du poème, et l'inducteur sémantique autant que phonique de son premier vers. Vasco tourne en vis sans fin.

[21] Comptabilisons encore au nombre des opérateurs de ce bouclage, du dernier au premier vers, la paronomase sourire/souci (dont l'un des effets de sens est du même coup d'expliquer, par le «souci» intérieur qui l'habite, le «sourire» extérieur que le navigateur revenu de tout oppose à l'inutile agitation de l'oiseau qui le somme de s'arrêter).

[22] «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» dans *Œuvres complètes,* éd. citée, pp.36-37.

Michel Gauthier

La voix active
Sur *La prescription*, de Michel Falempin

Pour une fois peut-être convient-il de lire attentivement les lignes qui occupent la quatrième de couverture du court récit auquel Michel Falempin a donné pour titre *La Prescription*[1]. Sous la forme d'une manière de résumé dû, de toute évidence, à l'auteur, un protocole de lecture s'y prescrit. L'affaire serait donc la suivante : un événement insolite suscite d'ordinaire deux réactions. Ou bien son témoin se flatte d'un tel contact avec ce qui ne saurait que ressortir au surnaturel. Ou bien il fait sienne la double motion rationaliste, causaliste, et lui trouvera quelque plausible explication. Souvent pourtant l'événement résiste et ne se laisse que peu atteindre par l'une ou l'autre des approches. *La prescription* est, en quelque façon, le récit de cette résistance. Mais quel est donc l'événement en mal de glose ? La profération par une voix sans émetteur, dans un lieu clos, d'une singulière parole, prescription dans les deux sens du vocable : ordre expressément formulé et privilège d'être libéré, à la faveur du temps, de ses obligations. L'ouvrage révélera, dans son dernier quart, très tard donc, le contenu de cette parole : *«ne pas connaître le premier mot de sa vie mais qu 'il la faut écrire»*. Quelques indices auront toutefois été préalablement concédés : *«nepas connaître,* souffle-t-elle», ici ; «dès le premier mot de la vie qui le reçoit *{de sa vie)»,* là. Le propos est prescriptif parce qu'il délivre un ordre - s'atteler à telle tâche d'écriture: écrire sa vie ; ce qui peut s'entendre de deux façons, soit biographiquement - le narrateur relate la vie de quelqu'un d'autre -, soit autobiographiquement - le narrateur raconte sa vie (cette seconde hypothèse est celle que semble accréditer l'épigraphe rimbaldienne du livre, avec le signe de ponctuation ouvert sur lequel elle se termine: «Quelqu'une des voix / Toujours angélique / - Il s'agit de moi, - / Vertement s'explique: ». Le propos énoncé par la mystérieuse voix est bien une seconde fois prescriptif parce qu'il interdit à l'écrivain de mobiliser le matériau nécessaire à l'écriture d'une (autobiographie - tous les faits antérieurs à l'émission de la voix sont couverts par la prescription et ne peuvent donc être invoqués. «Une Ignorance, un Impératif (et jamais si impératif que parce qu'il est fondé sur une ignorance)».

On l'a compris : c'est un bien curieux objet littéraire qui se profile avec *La Prescription.* La défense de l'irréductibilité à deux grands systèmes d'interprétation d'un événement consistant en un propos orphelin qui, dans un même mouvement, donne une consigne et interdit de recourir aux moyens qui permettraient de l'exécuter. Si le vertige n'est pas loin, l'étonnement, lui, est consommé, car, assurément, il n'est pas des plus attendus qu'un récit se déploie ainsi pour construire et saper dans un même mouvement diverses explications apportées au fait d'entendre dans une chambre close une voix sans auteur prescrire l'écriture d'une (autobiographie et proscrire, parallèlement, le souvenir des péripéties de la vie à narrer.

La première des caractéristiques de pareil récit réside dans le *minimalisme* de son outil fictionnel, l'extrême ténuité de sa diégèse. Deux seuls événements: l'émission d'une voix énonçant une curieuse consigne d'écriture; la théâtralisation finale du phénomène initial par le truchement d'une «bizarre invention», d'un être hybride, «Ventriloque Involontaire» et «Nymphe Echo». Certes, cette raréfaction de l'élément fictionnel a pour contrepartie les attributs remarquables de celui-ci. En effet, par son fait générateur, «cette proposition proférée par nul organe» «dans le rocher creux de la chambre» et par la mascarade de sa coda, le «monstre double», le récit de Falempin, d'une part, propose une énigme, d'autre part, montre qu'il ne recule pas devant une certaine dose de *fantastique* («il se demande s'il ne faut pas que le metteur en scène, lorsque l'œuvre promet un dragon ou un ange, prenne le risque de montrer quelque chose qui, clairement, s'y apparente au lieu d'être assez craintif pour l'éviter d'un louche symbole»), La langue employée, par les écarts de son lexique et les arcanes de sa syntaxe, sur lesquels on reviendra, contribue encore, à sa mesure, à cette coloration fantastique du récit. Remarquable, l'argument fictionnel l'est aussi par la vertu *paradoxale* de la parole qu'émet la voix sans organe: comment peut-on écrire sa vie si l'on n'en connaît pas le premier mot? comment peut-on conduire un récit si l'on ignore les événements qui doivent le remplir? Une seconde énigme est ainsi offerte à la lecture.

Le récit de Falempin se distingue également par *Y abstraction* de la minimale fiction qu'il promeut. Ne s'y enchaînent pas les actions de personnages, n'y prospèrent pas les descriptions d'objets ou de lieux. S'échafaudent, s'articulent, se concurrencent ou se minent des raisonnements, des argumentations, sinon des arguties. Qu'on en juge :

> *Dans la direction d 'une telle conscience, il faut toute la duplicité d'un confesseur intéressé, au premier chef, à ses écarts pour que la considération de ce conflit ne le confonde pas avec l'infraction mortelle qui serait de se retourner : par cette volte-face, la parole, ramenée au jour à grand peine, se perdrait par son examen précoce, elle serait oubliée sans recours d'avoir été vue en face - au lieu que son secret ait d'abord été mis au secret.*
> *Cette première parole sans origine une fois émise vers le passé et croi-*

> *sont celle qui en monte - la geste muette des revenants sur leurs planches, les petits romans froids des malheurs individuels - n'a de cesse d'avoir fait de chaque penchant sur le vide, de tout terme employé sans réfléchir, de tout projet en l'air autant d'adeptes prêts à souffrir, au nom de sa nouveauté improbable et dans les tâches les plus humbles, les plus subordonnées ou les plus annexes, le martyre de sa phrase par lequel dormir, voyager, entreprendre, se nourrir sont décapités, classés, dévorés ou brûlés pour sa seule gloire écrite ...*
> *Car l'édit doucereux ayant été promulgué au lever du jour, il ne serait, après tout, que d'attendre le soir pour s 'y nourrir sans travail des fruits d'un passé proche dans le nouvel Eden de ce licite intervalle.*

Pareilles phrases ne sont nullement des raretés dans *La Prescription.* Elles en constituent plutôt le commun lot. En d'autres termes, les actants de ce récit sont des idées ; et, entre eux, la belligérance est déclarée («Mais entre l'une et l'autre de ces gloses, s'il devient impossible de trancher, c'est afin que la guerre s'en généralise»). Le texte n'est d'ailleurs pas avare de formules, non dépourvues d'une certaine charge comique, pour stigmatiser les forces en présence : «le hasard n'est pas exclu non plus que le sommeib>, «la troupe triviale des conjectures et des insinuations», «ces lazzi d'incrédules («mélancolie!» «digestion!») », «cette proposition (...) une fois faite ou transmise depuis le ciel ou des entrailles montée qu'aurait la terre - pour borner le théâtre à un surnaturel couramment admis», «ces complications et coquetteries épiphaniques», «une instance transcendante», «le logique appareil», «ces instruments de la vérité», «les accessoires d'une pittoresque épouvante (voire comique quand les tenailles sont de la causalité)», «les prothèses alaires du surnaturel», «quelque autel reculé du temple anatomique [...] source occulte de la concise parole», «la cause écumeuse du songe», «nuées de gloses embryonnaires», «objets de substitution qui se présentent à lui dans sa recherche acharnée des causes», «l'omniprésente volerie des raisonnements, l'acuité des rapaces logiques», «la transparence de l'explication plausible qui rassure en présence d'un fait, s'il est étrange», la «pitoyable échappatoire» du rêve, «la vie brève» des «fiagiles certitudes», «l'explication présomptueuse», «la place-forte d'un réalisme empressé», «la médiocre pression du vraisemblable», «l'exclusion obtuse du prodige», «le prisme des causes les plus diverses», «les vrombissantes acclamations des mouches du scepticisme», «l'injure première qui le traite en phénomène». Le lecteur attentif saura en découvrir beaucoup d'autres. Tout se passe de la sorte comme si le récit n'était guère autre chose que la mise à l'épreuve des différentes motivations envisageables pour le seul élément fictionnel qui l'amorce, l'émission d'une voix sans organe. L'entreprise motivante, après un tortueux passage en revue des solutions disponibles, toutes dévaluées, se résoudra à la conclusion que rien ne permet de «souffrir qu'une explication unique l'élucide». Bref, l'idéel récit restera sans exact dénouement. Un événement énigmatique, une multitude de vains calculs herméneutiques, voilà donc l'algorithme diégétique que se donne *La*

Prescription et qui engendre l'un des récits les plus abstraits qu'il ait jamais été offert de lire. Sous cet angle, cette œuvre n'est pas sans évoquer la fiction blanchotienne dont la trame est, elle aussi, essentiellement abstraite - on pense notamment à un récit comme *Celui qui ne m 'accompagnait pas.* Certes, le lexique de Falempin est moins abstrait que celui de Blanchot, mais, quand des vocables aux concrets référents surviennent, c'est, presque toujours, dans des emplois métaphoriques.

La Prescription se signale encore par certaine valence *spéculaire* de sa fiction. En effet, l'événement qui fonde celle-ci est, on l'a vu, l'émission d'une voix qui donne des consignes d'écriture. La fiction, bien que curieuse, voire fantastique, ne conduit pas, c'est le moins que l'on puisse dire, en des contrées trop exotiques, trop éloignées de la réalité scripturale. D'une part, dans un premier temps, avant la révélation de la parole proférée, l'unique événement fictionnel est l'émission d'une voix, ce qui, on en conviendra, n'est pas sans rapport avec l'inscription d'un texte. D'autre part, quand le lecteur prend connaissance du message émis, la visée autoréférentielle se fait plus spécifique puisque s'énonce, tout simplement et sans détour, un programme littéraire en bonne et due forme. De surcroît, le récit s'évertue à une tâche qui ressemble beaucoup à la lecture: l'interprétation d'un événement linguistique. Mais sur le chapitre spéculaire, le récit, on le verra, réserve une autre surprise au lecteur.

Tel refus de l'abondante fiction, certaine inclination vers le fantastique, un manifeste goût du paradoxe et des subtilités ainsi qu'un tropisme réflexif peuvent expliquer la spécifique complexion du récit de Falempin. Il n'empêche, le lecteur est en droit de se demander pourquoi le projet d'une (autobiographie amnésique est énoncé par une voix sans auteur.

Une première hypothèse vient à l'esprit. Il semble logique qu'une voix sans auteur prescrive l'écriture d'une (autobiographie oublieuse des faits qui scandent la vie à raconter. Contagion du paradoxe, propagation d'une logique du défaut, mais aussi cohérence idéelle: une voix qui a l'insigne particularité d'être celle de nul sujet ne peut guère intimer l'ordre à un récit de restituer la vérité d'un sujet. Le texte va toutefois construire de plus précis liens entre cette voix sans auteur et cette (autobiographie sans mémoire. Si la majeure partie du récit est consacrée à une querelle d'interprétations quant à l'origine de la voix qui énonce la prescription, un conflit va finalement se préciser qui oppose la tâche herméneutique et le respect de la prescription. En effet, si la consigne formulée interdit de remonter à un temps antérieur à l'émission de la voix émise par nul auteur, elle empêche de chercher une raison à cet étrange phénomène, car «toute cause implique le temps, si infime soit-il, de sa métamorphose en effet». En d'autres termes, puisque la consigne proscrit la remontée vers un passé antérieur à sa formulation, elle condamne toute recherche de l'origine de la voix qui la porte. Là réside, assurément, l'une des péripéties les plus subtiles du récit. Peut-être est-il permis de dégager de cette incompatibilité une morale: il faut savoir choisir entre la quête de l'origine d'une parole et l'effective prise

en compte de son message. Cependant les choses sont peut-être encore plus compliquées. Car, si la recherche de la cause est rendue impossible par le contenu de la prescription, en même temps cette recherche, mais en tant qu'elle reste vaine, est la mise en œuvre de la prescription. Le récit de Falempin obtempère à l'ordre qu'il délivre dans la mesure où il écrit sur la voix qui s'est fait entendre sans pourtant rien savoir de son origine, sans pourtant connaître le premier mot de la vie qu'il faut bien supposer à l'émetteur inconnu.

Bref, *La Prescription* propose une remarquable occurrence de mise en abyme. La consigne formulée par la voix, sous la forme du concept, de l'énoncé programmatique, met en abyme le récit qui la précède, puisque celui-ci en est la réalisation. Le texte met d'ailleurs son lecteur sur la voie, lorsqu'à propos de la voix sans auteur il est question de «vie en puissance» et de «l'ignorance du premier mot» dans laquelle il se trouve. Il s'agit, en somme, d'un jeuà qui perd gagne, un jeu à qui perd la joute étiologique gagne la partie spéculaire: c'est parce que le récit ne parvient pas élucider de façon convaincante l'énigme de la voix sans oigane, parce qu'il ne parvient pas à énoncer le premier mot de l'intrigant phénomène qu'il permet la réalisation de la consigne formulée par la voix. On le mesure, cette mise en abyme est très particulière dans la mesure où, d'une part, la relation du réfléchissant au réfléchi est aussi celle du concept à sa mise en œuvre et où, d'autre part, la visée rétrospective d'une mise en abyme qui suit le récit qu'elle réfléchit est contredite par la visée prospective du commandement La modalité jussive, programmatique de l'élément réfléchissant, conjointe à la teneur scripturale, littéraire de la consigne, permet à la mise en abyme pratiquée de dispenser davantage qu'un simple effet de miroir. Le réfléchi étant, ici, en quelque mesure, le produit du réfléchissant la mise en abyme dévoile certes l'identité du programme auquel correspond l'énigmatique récit, mais surtout elle révèle que ce programme ne se réduit pas à la simple énonciation d'un paradoxe - le récit dit même absurdité («les données d'un absurde problème», «la loi, dont il est débattu de l'origine et de l'absurdité», «cédant à la menace de son absurdité», «entreprendre quelque tâche absurde»), aberration («son propos aberrant», «touchante aberration») ou non-sens («son propos insensé») -, puisqu' il connaît les honneurs d'un accomplissement. Réalisé, le programme est *ipso facto* crédibilisé, son sérieux attesté.

C'est pourquoi *La Prescription* peut sans doute être lue comme un art poétique, dont le théorème, «*ne pas connaître le premier mot de sa vie mais qu 'il la faut écrire*», désignerait non pas tant le rabattement, cher à un Roger Laporte, du *bios* sur le *graphos*[2] que, plus fondamentalement et moins existentiellement, l'aporie qui gît au cœur de l'entreprise littéraire : *l'épreuve d 'une transitivité à laquelle fait défaut l 'antécédence de son objet.* Mais pareil récit, qui a pour ferment fictionnel une voix sans auteur énonçant le projet d'une (auto)biographie amnésique, peut également être vu comme une tentative de fictionnalisation de concepts littéraires. Tout d'abord, le motif de la voix sans auteur. On se souvient de la remarque de Mallarmé sur son œuvre : «le Texte y

parlant de lui-même sans voix d'auteur». Dit autrement, la modernité aura suscité la question «Qui parle ?» pour montrer que cette dernière n'appelait pas d'évidente réponse. De la même façon le thème de l'éprouvante condition d'une littérature qui n'aurait rien à dire mais devrait le dire, thème que pourrait allégoriser la *prescription,* est devenu l'un des *topoi* de la critique moderniste. Sous cet angle il n'est peut-être pas illicite de déceler dans le texte de Falempin l'inversion du mouvement traditionnel qui voit la fiction devenir l'objet de la théorie : ce sont désormais les questions de théorie littéraire qui se muent en arguments de fiction, en générateurs de récit. Ce pourrait être comme la tentation spécifiquement post-moderne de l'art de Falempin. Le récit ne met pas dialectiquement en pratique les données théoriques de la modernité littéraire, ilprocède simplement à leur thématisation fictionnelle. La marquise ne sort plus à cinq heures, mais l'autobiographie s'écrit dans l'amnésie. Cette mise en fiction de la théorie, certains la verront comme la marque d'une manière de pyrrhonisme à l'égard de la théorie ; d'autres observeront en elle l'assomption, dans l'espace littéraire, et en milieu diégétique, d'une manière d'art conceptuel.

. Reste la langue. Celle-ci n'est pas des plus courantes, même si on l'a connue plus transgressive dans d'autres textes de Falempin. On pourrait la dire, pour faire vite, mallarméenne. Son lexique, tout d'abord, est relativement exigeant- les mots plutôt rares sont assez fréquents. Mais, surtout, sa syntaxe se fait volontiers complexe. L'écrivain a du reste eu l'occasion d'en rendre compte dans des termes qui méritent d'être cités :

> *Syntaxiquement, l 'écriture met en œuvre sous le nom d'anacoluthe une variante excessive de l'ellipse : agression assez régulière contre l'ordre trinitaire des mots - rejet fréquent du verbe en fin de phrase perturbant, toujours, la logique trinitaire - antéposition de propositions entières, interruption de la phrase par maintes incises jusqu 'à en rendre, parfois le sujet indécis ; combinée avec l'abondance périphrastique, la constance de ces ruptures n 'est pas sans produire un effet à la fois pléthorique et lacunaire ; et cet effet lui-même pourrait bien mimer certaine syncope et certain culte du silence dans la célérité pourtant déferlante des notes qui affecte le jazz be-bop.*[3]

Certes, ces lignes ne regardent pas *La Prescription,* mais elles éclairent parfaitement le travail de la langue qui y est engagé. Que le sens se perde, comme peut disparaître le thème à travers les lignes sinueuses du discours d'un Charlie Parker (sur le nom duquel se termine d'ailleurs un précédent livre de Falempin, *La Légende travestie**), le fait contribue à encore avérer le statut de récit à énigme qui est celui de *La Prescription.* Trois énigmes s'y cumulent : qu'est-ce que cette voix sans organe ? quel sort donner à la paradoxale consigne énoncée par cette mystérieuse voix ? comment déchiffrer le texte de cet insolite récit ? Mais, par delà les circonstances particulières qui donnent à l'obscurité de cette langue son rôle dans ce concours d'énigmes qu'est *La Prescription,* le style de Falempin, en ce qu'il conteste le principe d'organisation arborescente de la

phrase, révèle une ambition proprement anti-hiérarchique. Et, la perturbation de la hiérarchie phrastique va affaiblir la dimension autoritaire qui est celle de la parole en ce qu'elle impose à son destinataire un sens qui ne s'entend qu'à proportion de certain oubli du matériau utilisé pour le délivrer. L'oubli du matériau sera d'autant plus facile que l'ordonnancement phrastique s'efforcera de respecter au mieux l'arborescence hiérarchique qui établit entre les mots des rapports de dépendance, sans lesquels, comme le disent avec justesse les grammairiens, la pensée ne parviendrait pas à s'exprimer. C'est cet agencement du discours, avec une claire répartition des fonctions de régissant et de subordonné, que le texte de Falempin vient mettre en cause. On remarquera, du reste, que ce faisant, il œuvre dans le génie de la langue, si l'on veut bien prendre en compte que celle-ci, par sa dimension linéaire, est statutairement rétive à ce que Lucien Tesnière[5] nomme / *'ordre structural,* c'est-à-dire l'ordre selon lequel s'établissent les rapports de dépendance entre les mots. En effet, les exigences hiérarchiques de l'ordre structural s'accommodent mal des contraintes de l'ordre linéaire qui font que, d'une part, un mot de la chaîne parlée ne saurait être en séquence avec plus de deux mots, celui qui le précède et celui qui le suit, et que, d'autre part, la chaîne parlée est à une dimension, qu'elle est à sens unique. Or, un régissant peut avoir sous sa dépendance plusieurs subordonnés et un subordonné peut être placé avant son régissant. En d'autres termes, l'écriture de Falempin exploite, exalte cette irréductible contradiction entre l'ordre structural, qui plaît à la pensée, et l'ordre linéaire, qui est la réalité de la langue. Ainsi obtient-elle deux principaux effets. Tout d'abord, elle n'impose pas, dans la flagrance, un sens à son lecteur ; celui-ci devra marquer son accord à la délivrance du sens en se montrant actif dans sa recherche. Ensuite, et corollairement, le matériau, que le sens escamote, va voir sa durée de vie prolongée grâce au retard de ce dernier (le plus récent livre de Falempin s'intitule d'ailleurs très explicitement *Fiction lente*[6]). Aussi, on le mesure, serait-il probablement réducteur de ne voir dans l'activité scripturale de Falempin que la mise en œuvre de tel illustrissime précepte de Mallarmé : «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu. Le suggérer, voilà le but»[7]. A moins qu'il ne faille précisément discerner dans le choix de la suggestion plutôt que de la directe désignation la perspective d'une parole moins autoritaire, désireuse d'entraver un peu l'imposition trop rapide du sens.

L'intérêt de pareille écriture, qui s'emploie à systématiquement différer l'épiphaniedu *sens* et l'escamotage correspondant dumatériau littéral, est qu'elle permet deux régimes de lecture. La lecture *déchiffrante,* celle qui souhaite, malgré les difficultés de la tâche, dégager l'ordre structural sous l'ordre linéaire et obtiendra cela même, de rare et précieux, que les pages qui précédent ont tenté de cerner : en résumé, l'indécidable bataille herméneutique, la fantaisie étiologique inachevée autour d'un phénomène énigmatique qui se trouve être la réalisation d'une paradoxale consigne d'écriture. La lecture*flottante,* celle qui,

refusant de s'abstraire de la ligne d'écriture, se risque à ne pas tenter d'arrimer les subordonnés à leur régissant et s'autorisera l'accueil d'effets de sens locaux, non articulés au site alentour, préservant, un laps, certaine irréductibilité de la matière. Ainsi, tout comme, en regardant de près ou de loin tel tableau, le spectateur se donne la chance de percevoir, par exemple, soit le géométrisme d'une grille, soit l'atmosphérisme d'une grisaille, le lecteur de *La Prescription* dispose-t-il de deux options, dont on conviendra, et ce n'est pas là le moindre des tours de l'ouvrage, qu'elles ne sont pas sans évoquer les deux postures sur l'antagonisme desquels se fonde le récit et en fonction de la préférence qu'il accorde à l'une d'entre elles il conduit ses menées. Ou bien l'interprétation, quelle qu'elle soit, exerce son pouvoir, ou bien la résistance à celle-ci s'organise.

Peut-être le critique doit-il savoir s'ouvrir à pareille alternative et, après s'être adonné, trop longuement, voire en vain, à l'entreprise d'explication, se rendre aux conclusions de son conifère descriptiviste Hilarion Lambkin Formento, rendu fameux par Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, et, dans un double souci d'efficacité et de justesse, protester de quelque irréductibilité opérale de l'événement scriptural qui se présente à lui avec *La Prescription*, en simplement citant-ceci, par exemple :

> *Ce serait seulement lorsque le sujet, à force de travail vers la clarté commune, apparaîtrait, vivant presque, réel presque, traversé de presque nul rayon, dans l'épaisseur suggérée de ses viscères recouvrés (et cette réussite alors poussée au point que, passionné, il exigerait l'étreinte dans ces précis abîmes dont on l'aurait tiré par de si byzantins recours pour une lointaine, distanciée, théâtrale délectation commune, populaire, une réjouissance publique, une fête de la raison suffisante), dans le fatal instant de l'oubli de l'œuvre et du semblant qu'il est, qu'il serait perdu - dans son leurre même, si vrai, si sincère et si difficile à tendre — sans que la minime imperfection, la grâce légèrement gauche ou un tantinet mécanique ne le trahissent, salué par le jour dur d 'été faisant battre ses paupières de poupée et prouvant à tous sinon qu 'on en revient du moins que des enfers existent ce dont, jamais, la chance ne reviendrait d 'apporter aucune preuve qu 'en riant ou hyperbolique.*

Notes

[1] Editions Ivrea, Paris, 1996.

[2] Roger Laporte, *Une Vie,* P. O.L, 1986. Ce volume regroupe l'ensemble des écrits biographiques de Laporte, publiés entre 1963 et 1983.

[3] «En regard de Marine» in *La Chronique des écrits en cours* n°l, Editions de l'Equinoxe, Paris, 1981.

[4] Flammarion, 1986.

[5] *Eléments de syntaxe structurale,* Edtions Klincksieck, Paris, 1959.

[6] Editions Ivrea, 1999.

[7] Certes, Michel Falempin a choisi cette citation comme épigraphe de son texte *Le Titre caché,* collection Ecbolade, Béthune, 1985.

Jean Ricardou

Les leçons d'une erreur

L'étude «La contrainte corollaire» hasardée par mes soins dans le numéro 3 de *Formules* comporte une bévue. En effet, dans la mienne récriture d'un fragment lipogrammatique en «e» de Georges Perec, s'est glissée, fâcheusement intruse, la préposition «selon». Cette erreur m'est apparue dès relecture dans la revue, et plusieurs, sans doute, en ont pris acte aussi, directement ou par ouï-dire, certains peut-être avec de l'amusement, voire un rien davantage. Ainsi Bernard Magné, éminent spécialiste de l'œuvre de Georges Perec, écrit: *«S 'agissant généralement delà prise en compte des paramètres d 'un texte, toute visée globalisante prétendant à l 'exhaustif et à sa maîtrise s 'expose à de telles mésaventures, que je trouve pour ma part assez réjouissantes*[1]*».*

Avec les présents feuillets, et sitôt reconnu, bien sûr, voilà qui est déjà lait, sans trop d'ambages cette erreur, j'escompte en examiner soigneusement plusieurs aspects sous l'angle de la discipline appelée textique. En effet, ce que j'espère, de la sorte, c'est, d'une part, avec un bénéfice déontologique, faire entre autres saillir, au plus exact, comment, dans cette circonstance, se distribue, quant à l'admission du vocable vicieux, la responsabilité au sein de la revue, et, d'autre part, avec un souci plus général, tirer, à mesure, certaines opportunes peut-être, maintes leçons d'ordre divers.

Cependant, au préalable, voici, en guise d'aide mémoire, et tel qu'il se présentait, en colonnes, pour l'essentiel, dans le numéro 3 de *Formules,* le récrit, par mes soins, du début de *Un roman lipogrammatique:*

L'ambition du plumitif son primordial souci, commandât-il maints calculs ingrats, fut, sans faillir jamais quant au but, d'offrir un produit aussi original qu'instructif issu d'un postulat influant si fort sur l'inclination ou l'inspiration, puis sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, qu'il gauchirait partout, au prix d'un oubli nul selon un soin assidu, l'optimum du roman sous nos climats.[2]

1. Défectuosité principale

De cette erreur, et si on l'envisage à partir, précisément, des concepts produits dans «La contrainte corollaire», l'on peut dire, d'abord, qu'au sein de ce Récrit Avisé Par la Textique, ou, en abrégé, de ce RAPT, elle introduit, non point une **défectuosité latérale,** mais bien une **défectuosité principale.** En effet, s'agissant d'un lipogramme en **«e»,** elle correspond à un irrespect majeur, puisque, avec le membre «un oubli nul selon un soin assidu», elle enfreint, au cœur de cet écrit à prétention perfectionniste, sa propre catégorique règle de base.

> Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague.
>
> En textique, rappelons-le[3], on précise qu'un lipogramme peut se concevoir, à cause de son caractère défectif, soit comme une **ortho(lipochoro)texture isomorphique,** dans la mesure où, avec lui, il n'y a aucune place, pour un **isomorphisme** affectant la forme dite *(ISE(OO)*-OMRG-24.1), soit, de façon plus courante, comme une **ortho(holochoro)texture lipomorphique,** dans la mesure où, avec lui, ce sont toutes les places qui prohibent ladite forme (du grec *orthos*, «juste, correct», *lèipô*, «je fais défaut», holos, «formant un tout», *chora*, «lieu [délimité]», *isos*, «égal», morphè, «forme»).
>
> Dès lors, pour définir, dans cette sphère, une éventuelle défectuosité quant à la règle formatrice, l'on stipule qu'il s'agit, soit d'une **caco(choro-lipochoro)texture isomorphique** *(ISE(00)-ÇMRQ-4*.\), puisqu'une place est fournie là où il n'en devrait pas exister, soit d'une **caco(choro-holochoro)texture lipomorphique,** puisqu'une place existe qui déroge au rôle dévolu à leur ensemble (du grec *kakos*, «mauvais»).
>
> Et, en outre, pour distinguer la **défectuosité principale** et la **défectuosité latérale,** l'on précise qu'il s'agit, avec l'une, d'une **caco(proto)texture** et, avec l'autre, d'une **caco(deutéro)texture** (du grec*prôtos*, «le premier [en importance]», et *deutéros*, «second, secondaire»).
>
> Par suite l'erreur ici en cause peut se concevoir, soit comme une **caco(proto-choro-lipochoro)texture isomorphique,** soit comme une **caco(proto-choro-holochoro)texture lipomorphique.**

Toutefois, il pourrait bien, en l'occurrence, y avoir un peu davantage.

En effet l'erreur en cause semble surgir, dans ces lignes, non point de manière quelconque, mais bien dans un endroit qui, vis-à-vis d'elle, se trouve jouer un rôle tout spécial et, davantage, au centre de celui-ci. Un **rôle tout spécial?** Oui, car il suffit d'être attentif à ce qui est dit pour lire que le mot «selon», avec lequel la règle de base est **oubliée,** advient, précisément, à l'endroit même où l'écrit déclare que, par les offices d'un soin assidu, l'on s'assure **d'un oubli...** nul. Au **centre?** Oui, car il suffit d'être attentif au détail de l'énoncé, pour lire que l'occurrence défectueuse se trouve occuper le juste milieu de la significative suite de sept mots, «un oubli nul selon un soin assidu», qu'organise une paire de groupes nominaux identiquement construits)[4].

C'est donc ici qu'il semble permis de tirer une première leçon.

2. Lecture complaisante

En effet, l'avantage d'une situation pareille, c'est qu'elle offre une chance de rencontrer, s'agissant de lire quelque écrit, deux écoles antagonistes: celle qui défère à la complaisance, celle qui préfère la critique.

L'école qui défère à la **complaisance** se reconnaît à ce que, pour elle, en tel lieu, avec son apparente erreur, ce récrit à vocation lipogrammatique ne laisse pas, au fond, d'enrichir sa complexité. En effet, notons-le d'abord, et dans la mesure où, toutes vouées à un accomplissement lipogrammatique, ces lignes évoquent une prose issue de «maints calculs ingrats», d'«un postulat influant si fort», d'«un soin assidu», d'«un oubli nul», il est flagrant que, pour l'heure, elles s'appliquent largement à parler d'elles-mêmes. Dès lors, introduire en leur sein ladite bévue, et d'autant plus, au centre exact de la plus explicite formule, permettrait, quelle que soit la façon dont on interprète l'adjectif «nul», un supplémentaire rapport savoureux. Comprend-on, avec «oubli **nul», «aucun** oubli»? Alors l'écrit, par son commentaire, dénonce, en son lieu même, sa propre infraction sur le mode ironique. Comprend-on, avec «oubli **nul»,** «oubli **mauvais»?** Alors l'écrit, par son commentaire, dénonce, en son lieu même, sa propre infraction sur le mode sérieux.

> Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague.
>
> En textique, l'on appelle **ortho(hyper)autoreprésentation** l'effet par lequel un écrit prend tout ou partie de lui-même pour thème[5] *(fSE(OO)-OMRG-iH.l*), et **ortho(catoptro)textures** (/S£Y00)-OMRG-17.1) les structures par lesquelles survient cet effet (du grec *huper,* «au-dessus», *autos,* «soi-même», *katoptron,* «miroir»). En outre l'on nomme **ortho(hyper-anti)aiitoreprésentation** l'effet par lequel un écrit prend tout ou partie de lui-même pour thème sur un mode inverse (W£(0<y-OMRG-19.1), et **ortho(catoptro-anti)textures** *(ISE(OO)-OMRG-IOA)* les structures par lesquelles survient cet effet (du grec *anti,* «à l'opposé de»).
>
> Ainsi la lecture «oubli **mauvais»** permettrait d'apprécier une **ortho(catoptro)texture,** et la lecture **«aucun** oubli», une **ortho(catoptro-anti)texture.**

Bref ce récrit, en l'occurrence, et sous les espèces en somme d'un «clin d'œil», viserait les gens avertis: commettant son erreur, et à un endroit spécial (le centre, on l'a noté, de la plus explicite formule), et avec le soin d'une double dénonciation (lisible avec chacun des deux sens licites du mot «nul»), il saurait, selon une manière de structural «tour d'écrou» en sus, la rendre savoureuse aux heureux divers initiés.

Nulle peine, donc, à saisir le rôle d'une telle interprétation: venir, par des offices un brin subtils, au secours de telle Œuvre, c'est-à-dire de tel Auteur, en apparente difficulté. C'est pourquoi, à présumer, par improbable, que cette occurrence défectueuse se fût rencontrée, non point sous la plume d'un banal

rescripteur (ainsi qu'il est par mon fâcheux office advenu), mais bien sous la signature de l'écrivain original (Georges Perec en l'espèce), il n'est point sûr que, en mainte chaire de «littérature», l'on se fiât dispensé d'y recourir. Et, prenons le soin de l'ajouter, à présumer, par improbable, que ledit banal rescripteur se fût pensé lui-même comme un Auteur, il n'est point sûr, puisqu'elle lui offre une justification providentielle, que, cette complaisante lecture, il ne l'eût pas, lui-même, un rien sollicitée.

C'est donc ici qu'il semble permis de tirer une deuxième leçon.

3. Lecture critique

En effet l'école qui préfère la **critique** observerait plutôt que, avec le commentaire de leur propre erreur, ces lignes à prétention lipogrammatique ne laissent point, ici, d'aggraver quelque peu leur cas, dans la mesure où, sauf privilège administré, de manière irréfléchie (c'est une naïveté d'analyste novice), à tout éventuel écrit parlant de soi, nulle dénonciation, sur place, d'une apparente erreur commise, ne saurait, **en tant que telle,** relevât-elle du «clin d'œib>, retourner sitôt cette erreur, automatiquement, en une réussite. Ainsi, et pour bricoler, en vue du bref de trop sommaires exemples commodes, dans les phrases:

> Attention, frase, tu comportes une faute d'orthographe!
> Félicitations, frase, tu t'exemptes de toute faute d'orthographe!

ilyabien, sur le mode sérieux pour l'une, sur le mode ironique pour l'autre, une dénonciation de l'erreur dont pâtit le mot **«frase».** Mais, si calculée soit-elle, puisqu'elle concerne, après tout, non seulement la phrase elle-même, mais encore le mot qui la désigne, cette accusation ne transpose guère, par son fait même, l'erreur en un succès. Pis: non seulement elle la montre, mais encore elle l'accable. Ou, si l'on préfère, elle la trahit. Par suite, dès lors qu'elle contribue à la désigner sans lui offrir, sauf celle de susciter, puéril, quelque aimable gros rire, une vertu spéciale, ladite accusation ne saurait, l'écrit dût-il lors devenir insipide, ou empreint d'une profondeur factice, et digne lors de s'évanouir, qu'incliner le scripteur, tout bonnement, à une correction: «Félicitations, phrase, tu t'exemptes de toute faute d'orthographe!».

> Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague.
>
> En textique, rappelons-le, on nomme **effet d'orthoreprésentation** l'effet produit chaque fois qu'un fragment de l'écrit permet que s'ajoute, pour un spectateur donné, une autre idée à celles que l'on peut se faire de lui-même *(ISE(OO)*-UF-3.4), et l'on nomme **orthoscriptures** les structures qui provoquent cet effet *(ISE(00)-\JF-3.7).*
>
> En outre, l'on appelle **effet de cacoreprésentation** l'effet produit quand une **orthoreprésentation** engagée se trouve entravée *(ISE(OO)*-UF-3.41), et l'on nomme **cacoscriptures** les structures qui provoquent cet effet *(ISE(OO)*-UF-3.44).
>
> Ainsi, dans chacun des deux précédents exemples, le segment «frase» est porteur d'un effet **d'orthoreprésentation** engagé et entravé. **Engagé?** Oui, parce qu'il semble

bien qu'on puisse, pour ce fragment, en venir à concevoir une idée autre que celles que l'on peut se faire de lui-même, par exemple: «Assemblage d'éléments linguistiques capables de représenter pour l'auditeur l'énoncé complet d'une idée». **Entravé?** Oui, parce que, en même temps, cet effet est freiné, puisque, pour y parvenir, il a fallu, d'abord, au moins de façon mentale, que «frase» fût transformé en «phrase». Ou, si l'on préfère, le segment «frase» est porteur d'un **effet de cacoreprésentation** selon une **cacoscripture,** ou, plutôt, en l'occurrence, puisqu'il s'agit d'un mot, d'une **caco(lexémo)scripture.**

Par ailleurs, sachant, on l'a mentionné plus haut (en section 2), qu'on appelle **ortho(hyper)autoreprésentation** l'effet par lequel un écrit prend tout ou partie de lui-même pour thème, et **ortho(catoptro)textures** les structures par lesquelles survient cet effet, l'on nomme, plus précisément, **ortbo(catoptro)textèmes-base** (du grec *êma*, «fragment de»), les éléments de lui-même que l'écrit prend pour thème, et **ortho(catoptro)textèmes-«moyen»** les éléments de l'écrit qui assurent cette thématisation (/5ˑE(00)-OIV1RG-18.2). En outre, l'on stipule qu'il existe, primaires en somme, des **caco(catoptro-proto)textures** quand le défaut provient d'une carence de la thématisation (*fSE(00)*-CM RG-7.4), et, secondaires du coup, des **caco(catoptro-deutéro)textures,** quand le défaut provient d'une carence de l'élément thématisé *(ISE(OO)*- CMRG-7.6).

Ainsi, lorsque l'élément **justement** thématisé est une erreur, ce qui, dans «Attention, frase, tu comportes une faute d'orthographe», est le cas (puisque «frase», on vient de le voir, est une **caco(lexémo)scripture),** il y a bien, dans un premier temps, une **ortho(catoptro)texture,** mais, comme cet élément thématisé, précisément, est une **erreur,** cette structure, suivant ce qu'on appelle une **palinodie,** bascule en une **caco(catoptro-deutéro)texture** dont l'élément thématisé (ici la **caco(Iexémo)scripture** «frase») devient le **caco(catoptro-deutéro)textème-base** et dont l'élément thématisant, «tu comportes une faute d'orthographe», devient te **caco(catoptro-deutéro)textème-« moyen»**

C'est donc ici qu'il semble permis de tirer une troisième leçon.

4. Première tentative

En effet avant de rectifier quoi que ce soit d'un écrit, et, cela, d'autant plus quand celui-ci ne semble point dépourvu de calcul, il est prudent de supposer, au préalable, hors même ce que, pour être court, l'on peut nommer les «lapsus psychanalytiques», que l'éventuelle apparente erreur, peut-être, n'est qu'apparente. Que l'on tolère, à cet égard, toujours en le souci du bref, un succinct nouveau bricolage:

Phrase gâchée: phaute d'orthographe!

Nul doute, à prime vue, qu'il ne corresponde[6] en tous points aux exemples précédents: une erreur, maintenant avec le mot **«phaute»,** ne laisse pas de se manifester, et celle-ci, avec «phaute d'orthographe», est prise pour thème, également, par l'écrit lui-même. Nul doute, cependant, à un œil moins hâtif, que, cette fois, la chose soit un peu différente.

En effet il semble, d'abord, que, **en elle-même,** cette erreur n'est guère quelconque: elle se porte, non point sur un vocable de hasard, mais bien sur un

mot qui, lui-même, signifie... «erreur». Ou, si l'on aime mieux, et dans la mesure où, avec elle, le mot se trouve illustrer ce qu'il déclare, le voilà titulaire, fut-ce, pour l'heure, d'une façon un rien plate, d'un effet d'«expressivité». Dès lors, tout induit à croire que, par sa mise en garde (en somme «Phrase abîmée par une erreur!»), l'écrit dénonce, en lui-même, puisqu'il s'agit, au contraire, avec elle, si facile fût-il, d'un certain jeu «expressif», et, donc, sur le mode ironique, une certaine **fausse erreur.**

Est-ce à dire, pour autant, qu'ainsi l'écrit se sauve? Aucunement. En effet, sauf privilège administré, de manière irréfléchie (c'est une naïveté de lecteur «littéraire»), dans un écrit, à tout éventuel effet d'«expressivité», nulle erreur, sur place, accentuât-elle, d'une manière «expressive», l'idée, exposée, de faute, ne saurait, **en tant que telle,** se retourner, automatiquement, en une réussite. Pis: illustrant ce qu'elle épingle, elle est dénoncée par ce qu'elle promeut. Par suite, elle ne saurait, l'écrit devînt-il lors, cette fois non moins, soit insipide, soit empreint d'une profondeur factice, et digne lors de s'évanouir, qu'incliner le scripteur, tout bonnement, à une correction: «Phrase réussie: nulle faute d'orthographe!».

Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague.

En textique, l'on appelle, plus précisément, **ortho(hyper)représentation** l'effet produit par une formule qui exalte ce qu'elle énonce (/i£E(00)-O(H)RG-1.6), et **ortho(hyper)scriptures** les structures par lesquelles survient cet effet *(ISE(OO)-*0(H)RG-3.1)

Dès lors, on nomme **caco(hyper)représentation** *(fSE(00)-C(H)RG-l.6)* l'effet produit quand cet effet, engagé, se trouve perturbé, et **caco(hyper)scriptures** *(ISE(OO)-*C(H)RG-2.1) les structures par lesquelles survient cet effet perturbé.

Et l'on stipule, en outre, qu'il existe, primaires en somme, des **caco(hyper-proto)scriptures** quand le défaut provient d'une carence de l'exaltation, et, secondaires du coup, des **caco(hyper-deutéro)scriptures** quand le défaut provient d'une carence de l'élément exalté. Ainsi, et sans trop entrer, pour l'heure, dans le détail de cette problématique, il est loisible d'observer qu'avec le mot «phaute», il s'agit d'une **caco(hyper-deutéro)scripture** un peu spéciale. En effet, la carence y affecte, non point l'exaltation, puisque la graphie malencontreuse illustre bien ce que le mot énonce, mais bien l'élément exalté, lequel est particulier, toutefois, en ce qu'il est porteur, non point d'une carence idéelle, mais bien de l'idée d'une carence. L'idée de «faute» forme donc ici, pour maintenir l'analyse au plus simple, le **caco(hyper-deutéro)scriptime-base** dont la graphie «phaute» est le **caco(hyper-deutéro)scriptème-«moyen».**

Par suite, il est loisible de faire les remarques suivantes.

Premièrement, et puisque, à la façon du mot «frase» dans les exemples précédents, on l'a noté (en section 3), le mot «phaute» doit, au préalable, être rectifié (en «faute») pour que la représentation ait pleinement lieu, il est porteur d'une perturbation sous l'angle **orthoreprésentatif,** et, en tant que tel, porteur d'une **caco(lexémo)scripture.**

Deuxièmement, et puisque, sur un certain mode, on vient de le faire saillir, il est défectueux du point de vue de **l'ortho(hyper)représentation,** il se trouve titulaire d'une **caco(hyper-deutéro)scripture).** Du coup, et, du moins, si l'on évoque les deux structures en une seule formule, l'on peut dire, du mot «phaute», qu'il est titulaire d'une **dicaco(lexémo(hyper-deutéro))scripture.**

Troisièmement, et puisque, dans cet exemple, comme il advient dans les précédents avec «frase», le mot «phaute», en tant qu'il est pris pour thème par l'écrit lui-même, offre une base doublement défectueuse à **Tortho(hyper)autoreprésentation,** il s'avère, en tant que titulaire d'une **dicaco(lexéiiio(hyper-deutéro))scripture,** le **caco(catoptn>-deutéro)textème-base** d'une **caco(catoptro-deutéro)texture** dont le segment «gâchée: phaute d'orthographe» fournit le **caco(catoptro-deutéro)textime- «moyen».**

C'est donc ici qu'il semble permis de tirer une quatrième leçon.

5. Nouvelle tentative

En effet, sauf excessive hâte, il semble bien que, **dans cette phrase même,** cette erreur ne soit guère quelconque puisqu'elle surgit, non point à une place de hasard, mais bien à la troisième d'une phrase de cinq mots (celle qui, sous l'angle des vocables, se trouve, donc, en plein milieu), et elle y provoque, non point une erreur quelconque, mais bien, il se trouve:

Phrase gâchée: phaute d'orthographe!

l'intrusion de la graphie qui, avec «Phrase» et avec «orthographe», occupe, quasiment, le début et la fin de l'écrit. Ainsi, vis-à-vis de ce graphisme, **«ph»,** inscrit à chaque bout, et suscitant, disons, un écho polaire, il devient possible d'observer, premièrement, que **la mise en place** de l'erreur «phaute», dans la mesure où elle dispose un relais central, contribue à l'exhaussement de ce dispositif et, deuxièmement, que **la dénonciation de cette erreur,** dans la mesure où elle souligne ladite graphie, apporte un supplémentaire concours à cette promotion. Dès lors le lecteur, rendu sans doute moins cursif il n'est pas utopique de le concevoir, peut devenir capable de noter, au moins:

Phrase gâchée: phaute d'orthographe!

d'une part, que le mot «gâchée», celui qui met en garde, coopère lui-même, sous, à une lettre près[7], des espèces quasi-anagrammatiques, à la mise en identité, dans cette phrase, d'une plus grande partie de son début, **«phrase g»,** et d'une plus grande partie de sa fin, **«graphe»,** tandis que, d'autre part, le mot **«phaute»,** aussi par ses troisième et dernière lettres, se trouve, lui-même, en répercuter davantage qu'à prime lecture au plein milieu. Ou, si l'on préfère, l'erreur et sa dénonciationjouent, et vis-à-vis d'un arrangement solide cette fois (puisqu'il organise polairement l'écrit avec, de surcroît, une répercussion centrale), le rôle d'un **facteur de lecturabilité.**

Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague.

En textique, l'on appelle **antinôme cacostructuro-orthostructural** tout élément porteur d'une structure défectueuse mais qui s'avère, au fil de l'analyse, et suivant lors une **palinodie,** bascula en un élément titulaire d'une structure correcte.

Ainsi, et sans trop entra ici dans les détails, ladite phrase, en ce qu'établie selon une

solide polaire parité, **«Phrase g (...) graphe»,** peut s'analyser comme titulaire d'une **ortho(antichoro-phrasto)texture iso(phono-grammo)morphkjue** en **«ph».** Dès lors, en tant que le mot «phaute» se trouve porteur, également, au centre de la phrase, de la même graphie extrémale, il permet à cette structure de régir une place, non seulement supplémentaire, mais encore particulière (l'exact milieu de la phrase sous l'aspect lexémique), ce qui lui permet d'accéder au statut **d'ortho(poly(anti-méso)choro-phrasto)texture iso(phono-grammo)morphique** en **«ph»** (du grec *mésos*, «situé au milieu»).

Par suite, force est d'admettre que le segment «phaute», d'abord porteur, comme on l'a vu, d'une **dicaco(lexémo(hyper-deutéro))scripture,** devient, premièrement, on vient de l'apercevoir, titulaire d'un **ortho(poly(anti-iiiéso)chon»-phrasto)textèiiie,** et, deuxièmement, puisqu'il se trouve thématisé (fut-ce en tant que défectueux, comme site de la graphie par ailleurs structurante), titulaire de **l'ortho(catoptro-anti)textèine-base** d'une seconde **ortho(catoptro-anti)texture** dont le segment «gâchée: phaute d'orthographe», désignant sa réussite comme étant son inverse (une erreur), est **l'ortho(catoptro-anti)textème-« moyen».**

Du coup, et, si l'on veut, cette fois, consentir à une technicité simplifiée, il est loisible de stipuler que le mot «phaute» est, dans ce dernier exemple, un **antinôme cacost ructuro-orthostructural,** sous les espèces d'un **antinôme cacoscripturo-orthotextural.**

Le moment est ainsi venu de poser la question: est-il lors possible d'observer, pour «selon», dans le récrit lipogrammatique à prétention perfectionniste, et fut-elle différente en ses dispositifs, quelque structure de ce genre? Cela dût-il tourmente un peu ce qui, en le rescripteur, pourrait subsiste d'Auteur, force est d'en convenir: aucunement. En effet si ce mot occupe la position centrale de l'une des formules enjeu, il n'est titulaire, quant à lui, ni d'un spécial effet d'«expressivité», ni, par son caractère erroné, d'une spéciale capacité de **lecturabilité** quant à une éventuelle structure solide. Ou, si l'on aime mieux, la lecture critique, après certes avoir eu souci de chercher, non sans quelque soin, si l'erreur commise avec «selon» n'était qu'apparente, doit admettre, tout au contraire, qu'elle en est une, et **absolument.**

C'est donc ici qu'il semble permis de tirer une cinquième leçon.

6. Erreur correctible

En effet avoir découvert certaine erreur dans un écrit, puis avoir fait saillir que sa dénonciation sur place n'était point capable, en elle-même, de la transposer en réussite, puis avoir pris soin de se demander, pour lors, s'il ne s'agissait point d'une éventuelle **fausse-erreur,** ce n'est jamais, dussent les éventuels paresseux s'esclaffer d'effroi, n'avoir accompli qu'un fragment du travail. C'est que, sitôt qu'une erreur est attestée, l'on ne saurait, sauf un abusif nonchaloir (cher, hélas, à des contemporains), se dispenser d'une ultime question capitale: cette erreur est-elle, ou non, passible d'un amendement?

La question est capitale? Oui, et, cela, pour deux raisons: l'une d'espèce analytique; l'autre d'espèce opératoire.

Elle est capitale, sous l'angle **analytique,** dans la mesure où elle permet de spécifier **la structure de l'erreur par rapport à l'écrit même.** En effet, si l'erreur est correctible, alors elle est **inorganique** (indépendante des règles mises enjeu, puisque, sous ces règles, elle peut être évincée), et si l'erreur est incorrectible, alors elle est **organique** (dépendante des règles mises enjeu, puisque, sous ces règles, elle ne peut se voir soustraite).

Cette question est capitale, sous l'angle **opératoire,** dans la mesure où, par delà le slogan plus souvent ressassé qu'honoré, elle permet de saisir, en rigueur, **l'articulation de la théorie et de la pratique.** En effet, avec elle, on accède à un enchaînement complet. Premièrement: la théorie s'articule à l'analyse en ce que, produisant des concepts, elle lui forge des instruments. Deuxièmement: l'analyse s'articule à la critique en ce que, stipulant des structures, elle lui permet d'apercevoir d'éventuelles failles. Troisièmement: la critique s'articule à l'écriture en ce que, s'interrogeant sur la correctibilité, elle oblige, d'une façon construite, pour en avoir le cœur net, l'opérateur «à mettre la main à la pâte».

> Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague.
>
> En textique, les structures défectueuses sont soumises, elles-mêmes, à une plus précise spécification: celles qui, sous les astreintes en vigueur dans l'écrit, peuvent être enlevées par un amendement sont appelées **caco(diorttio)structures,** et celles qui, sous les mêmes astreintes, ne le peuvent point sont nommées **caco(dasmo)structures** (du grec *diorthosis*, «action de corriger», et *dasmos*, «tributaire de»). S'il s'agit de **cacostructures** sous l'angle de **l'orthoreprésentation,** bref de **cacoscriptures,** elles sont spécifiées, respectivement, en **caco(diortho)scriptures** *(ISE(00)-CRG-4.1)* et **caco(dasmo)scriptures** *(ISE(OO)-CRG-IA).* S'il s'agit de **cacostructures** sous l'angle de **l'orthométareprésentation,** bref de **cacotextures,** elles sont spécifiées, respectivement, en **caco(diortho)textures** et **caco(dasmo)textures.**
>
> Dès lors, poser, à l'égard de «selon», la question du correctible, revient à stipuler, sur la base d'un des deux diagnostics précisés plus haut (section 1), si la défectuosité est d'ordre **caco(proto-choro-holochoro-diortho)textural** ou d'ordre **caco(proto-choro-holochoro-dasmo)textural.**

Or il se trouve, ici, qu'un bref effort de récriture suffit pour résoudre le problème. En effet nulle peine, pour l'heure, à remplacer le segment fautif «un oubli nul **selon** un soin assidu» par, correct, cette fois, sous l'angle lipogrammatique, le segment, «un oubli nul **suivant** un soin assidu». Ou, si l'on préfère, et sous les astreintes en vigueur dans l'écrit, cette erreur se montre aisément correctible.

> Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague.
>
> En effet, puisque, sous les astreintes en vigueur dans l'écrit, elle peut être enlevée par un amendement, l'erreur produite avec «selon» est, sans ambiguïté, une **cacofproto-choro-holochoro-diortho)texturelipomorphique.**

C'est donc ici qu'il semble permis de tirer une sixième leçon.

7. Erreur individuelle

En effet, puisque cette correctible flagrante erreur a été publiée, noir sur blanc, dans le périodique *Formules*, la lectrice ou le lecteur attentifs ne sauraient faillir d'être perplexes: *«Comment les responsables d'une publication dite, ouvertement, par son facial sous-titre, «revue des littératures à contraintes», ont-ils pu, s 'agissant d'un bref récrit lipogrammatique en «e», laisser filtrer, sous leur caution, avec l 'intempestif «selon», une bévue si lourde?»* Ou, si l'on préfère, et sauf à imaginer un cumul de lectures distraites, comment expliquer que cette erreur d'écriture ait pu, en l'espèce, recevoir un si surprenant aval?

Pour éclaircir l'affaire, l'on doit consentir, ici, le regret en est vif (mais il sera possible de la sorte, par un chanceux surcroît, de traiter, chemin faisant, deux autres problèmes d'écriture), à un fiagment d'autobiographie. En effet, le moment est venu d'en témoigner: les responsables de la revue *Formules* ne sont en rien coupables, car, pour autant qu'il m'en souvienne, l'écrit qui leur fut soumis, était porteur, ce me semble, précisément du mot **«suivant»,** lequel, quant à lui, était exempt de cette erreur. C'est sur épreuve (ou, comme on dit maintenant, sur la sortie papier de la version électronique formatée aux normes de la revue) que, parmi d'autres amendements manuscrits, j'en suis venu, aux ultimes instants, avec une abusive hâte, à introduire, sans me rendre compte du saccage, le funeste vocable.

Cependant, s'il dédouane, de la sorte, par respect déontologique, les responsables de la revue[8], ce témoignage ne laisse guère de susciter une nouvelle interrogation: comment, un programme de récriture, assez simple, ayant été par ses soins honoré, un rescripteur peut-il se laisser aller à dévaster, en dernière minute, par un si calamiteux perfectionnement, le résultat obtenu?

Pour répondre à cette légitime question, il faut, peut-être, d'abord préciser ceci: sauf à nourrir une idée, comment dire, «passe-partout» de l'écrit, la modification d'auteur, ou plutôt de scripteur, sur épreuve définitive, si elle est certes périlleuse, est néanmoins fondamentale. **Périlleuse?** Évidemment. En effet, et surtout si un laps de temps s'est écoulé, certain agencement initialement concerté pour résoudre, avec minutie, tel délicat problème, peut, aux yeux d'une trop cursive lecture, fut-elle celle du scripteur, paraître insuffisant. Dès lors sa modification hâtive risque de briser le précautionneux calcul dont il était le fruit. **Fondamentale?** Assurément. En effet, redisons que, sous peine de mépriser la force de la page offerte, «ce qui fait l'identité d'un écrit, c'est, non point seulement l'exacte suite de ses vocables, mais encore, et au moins, leur précise distribution à tous égards les uns vis-à-vis des autres, par les effectifs offices d'un noir sur blanc déterminé»[9]. Du coup, toute modification de sa mise en espace, dans la mesure où elle le métamorphose sous cet angle, est capable de le **faire lire autrement parce qu'il se trouve inscrit autrement.** Sans approfon-

dir ici cette question peut-être un rien trop méconnue, disons simplement qu'il existe donc, indépendante de la **contrainte corollaire** mais jouant d'aventure avec elle, une **contrainte circonstancielle,** largement imprévisible en ce que liée aux particularités que présente, plus ou moins, mais de façon nécessaire, chaque fois le nouveau noir sur blanc offert.

Ainsi, au début du dernier paragraphe de *Un roman lipogrammatique* de Georges Perec, dans telle édition du livre *La littérature potentielle,* la relative proximité[10], en l'exacte suite des vocables, des mots apparentés «abord» et «d'abord» se trouve **accusée par la mise en page[11],** puisque, avec celle-ci, l'un se place en fin de première ligne et l'autre en fin de seconde, ce que l'on transpose, ici, avec une barre accompagnant le passage à la ligne:

> Ainsi, son travail, pour confus qu'il soit dans son abord/
> initial, lui parut pourvoir à moult obligation : d'abord/

c'est-à-dire, pour lors, lettre à lettre, exactement l'un sous l'autre. Ainsi, pour autant qu'on puisse le reconstruire, le nouveau formatage:

> tion qu'il gauchirait partout, au prix
> d'un oubli nul suivant un soin assidu,
> l'optimum du roman sous nos climats.

de l'initiale version du récrit lipogrammatique **accusait,** sous l'angle des répétitions proscrites, pour le mot **«suivant»,** une **triple imperfection.** D'une part, en raison de la positionnelle mise en relief du **«i»,** avec la colonne des vocables terminaux «au prix», «assidu», «cli[mat]», le mot «suivant», ajoute, avec son **«i»,** une première répétition indue, et, cela, d'autant plus que celle-ci se trouve à l'aplomb du **«i»** de «gauchirait». D'autre part, à cause du positionnement de sa fin, «an», au-dessus de la fin du vocable «roman», le mot «suivant» ajoute une deuxième proximité malencontreuse. Enfin, à cause de son couple **«ni»,** le mot «suivant» ajoute un fâcheux relais à la répétition fâcheuse, en «iu», qui s'installe avec «oubli nul» (sitôt avant) et «assidu» (sitôt après). Dès lors, si l'alïaire se présentait bien de la sorte, l'avantage du substitutif mot **«selon»** valait de ce que, avec lui, d'un seul coup, s'atténuaient ces trois problèmes...

Mais, par suite, force est d'en convenir, et fût-ce en l'espèce à mes dépens, la thèse soutenue au cœur de «La contrainte corollaire» doit être accompagnée d'une thèse symétrique. La thèse? Elle était celle-ci: s'agissant de la rime et du lipogramme, les **immédiates difficultés** qui, sur place, se posent, tendent à développer une **focalisation opératoire,** laquelle occulte les structurales **défectuosités latérales** qui tendent concurremment à survenir. La thèse symétrique? Elle pourrait se dire ainsi: s'agissant de la rime et du lipogramme, les structurales **difficultés latérales** qui, sur place, se posent, tendent à développer une **focalisation opératoire,** laquelle peut occulter les structurales **défectuosités principales** qui tendent concurremment à survenir[12].

C'est donc ici qu'il semble permis de tirer une septième leçon.

8. Diagnostic erroné

En effet il se pourrait bien que prétendre, comme s'y hasarde Bernard Magné, *«S'agissant généralement de la prise en compte des paramètres d'un texte, toute visée globalisante prétendant à l'exhaustifet à sa maîtrise s'expose à de telles mésaventures»*, revienne, dans cette affaire, à commettre au moins trois erreurs.

La première est une erreur quant au **domaine.** En effet si l'on se reporte, avec soin, à la sommaire définition du système que la textique élabore, l'on constate que celui-ci se présente, non point du tout comme une «théorie exhaustive des **paramètres** de l'écrit», mais bien plutôt comme une «théorie exhaustive des **structures** de l'écrip>[13]. Sans trop entrer ici dans les détails, l'on peut dire que, en textique, les **structures** sont traitées sur le registre de la **construction,** selon des **matrices** (sous cet angle, l'on peut stipuler que l'exhaustion de premier niveau étant accomplie, l'exhaustion de second niveau est en cours), tandis que les **paramètres,** et même si, s'agissant de l'écrit, l'introduction, par ses soins, de ce concept doit lui être reconnue, sont seulement traités sur le registre de la **description,** selon un **inventaire** (sous cet angle, l'on peut signaler que, si un premier ensemble se trouve déjà ordonné, cette liste, par principe, demeure **ouverte).**

Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague.

En textique, et sans revenir ici sur les définitions égrenées dans les zones techniques de l'article «La contrainte corollaire», c'est selon deux thèses, que, à l'égard des **effets** et des **structures,** mais aucunement à propos des **paramètres,** se trouve construite la **matrice minimale d'exhaustion représentative.** Voici, en vue du bref, leur version simplifiée.

La **thèse de l'exhaustion des effets** soutient qu'un écrit à vertu représentative ne compte jamais d'autres **effets,** éventuellement en combinats divers, et chacun pouvant lui-même se trouver soumis à la **palinodie,** que **l'orthoreprésentation,** la **cacoreprésentation, l'orthométareprésentation,** la **cacométareprésentation** *(ISE(00)-VF-3M).*

La **thèse de l'exhaustion des structures** prétend qu'un écrit à vertu représentative ne compte jamais d'autres **structures,** éventuellement en combinats divers, et chacune pouvant elle-même se trouver soumis à la **palinodie,** que les **ortboscriptures,** les **cacoscriptures,** les **orthotextures,** les **cacotextures** qui produisent lesdits effets *(1SE(00)*-UF-3.87).

L'avantage, épistémologique si l'on veut, de cette élaboration, c'est qu'elle construit, au plus net, la **réfutabilité** de ses résultats. En effet, pour le motif de leur outrecuidante prétention exhaustive, il suffit, pour contester ces thèses, et les contraindre soit à disparaître, soit à évoluer, de leur offrir, qui fasse opposition, un contre-exemple analysé comme tel.

La seconde est une erreur quant au **problème.** En effet, si l'on se remémore la bourde survenue, par mes trop hâtifs offices, dans ledit récrit

lipogrammatique «en e», avec l'intrus «selon», il est possible d'apercevoir qu'elle relève, non point d'une gaffe liée à *«laprise en compte des paramètres d'un texte»* par une *«visée globalisante prétendant à l'exhaustif et à sa maîtrise»* (et, du reste, l'on vient, plus haut, d'en faire saillir la raison), mais bien d'une bévue sur un paramètre que la textique, fut-ce sous les espèces d'une conceptualité un peu différente, et plus fine[14], a clairement identifié (disons, pour simplifier, dans la conception ordinaire, celui des lettres).

Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague.

En effet, si l'on supporte une formule un peu moins sommaire, l'on peut affiner le précédent diagnostic en stipulant qu'il s'agit, affectant le paramètre **littéro-grammique,** d'une **caco(proto-choro-holochoro-diortho)texturelipo(littéro)morphique**

La troisième est une erreur quant à **l'opérativité.** En effet, si l'on s'avise des conditions opératoires dans lesquelles, avec «selon», est survenue la bourde, il est possible d'apercevoir que le jugement porté par l'éminent spécialiste de l'œuvre de Georges Perec repose sur une confusion. Une confusion? Oui, entre, d'une part, la théorie et, d'autre part, le champ opératoire qu'avec les concepts élaborés celle-ci ouvre à la pratique. Les concepts élaborés? Oui, ceux, en l'occurrence, de **contrainte majeure** et de **contrainte corollaire.** La pratique? Oui, une récriture de tel fragment lipogrammatique procédant, parmi d'autres choses, à l'éviction des structurales failles issues d'un initial mépris des contraintes latérales. Le champ opératoire ouvert? Oui, celui d'un écrit soumis à cette double règle d'airain.

En effet la bourde commise avec «selon» est, non point liée de façon intrinsèque à la discipline appelée textique (car celle-ci, construisant la possibilité d'un RAPT, a seulement incité, en l'espèce, à fournir un certain **écrit davantage surcontraint),** mais bien tributaire, et seulement, de la **contrainte elle-même** (en tant que celle-ci impose une **très claire proscription).**

Ainsi, quand Stéphane Mallarmé, au septième vers du premier sonnet en **«yx»,** ouvertement régi[15] par la règle alexandrine, risque «Car le Maître est allé puiser l'eau du Styx», c'est-à-dire, la diérèse sur «puiser» n'étant pas trop admise, un vers de onze syllabes, ou quand Raymond Queneau, au fil d'un chapitre intitulé «Lipogramme», ouvertement régi[16] par une proscription du **«e»,** hasarde *«il bondit sur un banc et s 'assoit sur un strapontin»,* c'est-à-dire, avec «et», un mot point trop licite, les deux infractions commises[17], tout à fait comparables à l'intrusion de «selon» par mes soins trop distraits, proviennent, non point de ce que l'un et l'autre auraient possédé, *«s'agissant généralement de la prise en compte des paramètres d'un texte»,* une *«visée globalisante prétendant à l'exhaustif et à sa maîtrise»,* puisque, semble-t-il, ils n'en ont jamais trop conçu l'idée, mais bien, et seulement, d'autant plus repérable que, chaque fois, la règle est incontestable, de ce qu'il convient d'appeler une **inadvertance.**

Quant au fait que l'éminent spécialiste de l'œuvre de Georges Perec, en ajoutant *«s 'expose à de telles mésaventures, queje trouve pour ma part assez réjouissantes»,* agrémente son aimable triple erreur de diagnostic du léger surcroît d'une jubilation, voilà qui est un peu plus difficile à saisir. A moins que ce ne soit trop facile, peut-être.

Notes

[1] Dans une lettre dont, pour ce fragment, il m'a autorisé la publication, et par laquelle, en outre, il accepte, pour le numéro 5 de *Formules,* le principe, que je lui avais proposé, d'un débat plus général, selon deux écrits consécutifs, le sien, puis le mien, sur ces tentatives de perfectionnement.

[2] *Formules,* n°3, Paris 1999, p. 196.

[3] Jean Ricardou, «La contrainte corollaire», *Formules,* n°3, p. 190. Pour l'essentiel, les précisions fournies dans les suivantes «zones techniques» proviennent, cette fois encore, mais dans une version perfectionnée *(évolution 2000), d'intelligibilité structurale de l'écrit,* document réservé aux participants du Séminaire estival de textique au Centre Culturel International de Cerisy la Salle, 700 pages (Renseignements: CCIC, 27 rue de Boulainvilliers, F-75016 Paris, France). Les références y désignent, respectivement: UF, Unification fondamentale, ORG, orthoreprésentation grammique, CRG, cacoreprésentation grammique, OMRG, orthométareprésentation grammique, CMRG, cacométareprésentation grammique, 0(H)RG, ortho(hyper)représentation grammique, C(H)RG, caco(hyper)-représentation grammique.

[4] Ce paragraphe a été perfectionné avec le concours de Jean-Claude Raillon dans le cadre du Cercle Ouvert de Recherches en TEXTIQUE (CORTEX). En effet, après un aigumentaire, ce texticien a suggéré que l'on inversât l'ordre des deux traits caractéristiques, ce qui permet de faire saillir, d'emblée, le «rôle tout spécial» du passage.

[3] Dans cette discipline, ayons souci de le noter pour éviter le malentendu, rorthoautoreprésentation(ISE(00)-OMRG-13.1) et les structures qui l'autorisent, les ortho(plasto)textures (ISE(00)-OMRG-14.1), correspondent, et capitaux, et méconnus, à de tout autres phénomènes.

[6] Ce paragraphe a été perfectionné avec le concours de Gilles Tronchet dans le cadre du Cercle Ouvert de Recherches en TEXTIQUE (CORTEX). En effet, après un argumentaire, ce texticien a suggéré que l'on remplaçât "Phrase, gare (...)" par "Phrase gâchée (...)". L'on reviendra, plus loin (note 7), sur la nature de ce progrès.

[7] La présente version, prenons le soin de le noter, améliore certes, mais seulement d'une façon relative, la version initiale. Avec "Phrase, gare: phaute d'orthographe", le gain de la lettre "g" advenait en suscitant un parasitage,

puisque, alors qu'il n'en allait aucunement de cette façon pour le mot terminal ("orthographe"), le reste du mot, "are", redoublait trois des sons et trois des grammes du mot initial ("Phrase"), tout en se liant ainsi, complétant la ressemblance, avec le "p" du mot suivant ("ghaute"). Avec "Phrase gâchée: phaute
d'orthographe", le gain de la lettre **"g"** advient en diminuant, sans tout à fait l'abolir, ce parasitage, puisque le reste du mot, "âchée". ne reproduit, avec le **"â",** qu'approximativement un seul de ces sons et de ces grammes (le **"a"),** et, avec le **"e",** seulement un gramme muet, différences qui amenuisent l'associa-
tion avec le "p" du mot suivant ("ghaute"). L'on peut observer, en outre, sous cet angle, que ce qui m'a interdit d'éventuellement trouver la solution **"gâchée",** relève de ce qu'il sied d'appeler une **contrainte extrinsèque:** le mien souci de proposer des exemples qui offrissent, sous l'angle du "sens", une certaine homogénéité, "Phrase, gare" répercutant **"Attention,** phrase", souci largement extérieur au problème.

[8] Seul l'opérateur qui a reporté, ensuite, les transformations manuscrites sur la
machine pourrait donc, en théorie, être impliqué. Mais n'ayant travaillé que sur des modifications sporadiques, il ne pouvait aucunement, certes, en pratique, percevoir lors les enjeux. Que lui-même, donc, soit non moins blanchi.

[9] Jean Ricardou, «L'œuvre au blanc», dans *Amadis* n°3, Université de Bretagne Occidentale, Brest 2000.

[10] Oulipo, *La littérature potentielle,* éditions Gallimard, collection Idées, Paris
1973, p. 76.

[11] Et, à un degré moindre, parce que les places sont intérieures et l'alignement
moins impeccable, l'on peut observer également le phénomène avec «pour [confus]» et «pourvoir».

[12] Avec la rédaction de cette thèse symétrique, il appert donc, sauf une inatten-
tion, que, dans l'article en cause, l'on eût gagné en inscrivant, dans l'énoncé de ladite thèse, non point «les **immédiates** difficultés», mais bien «les **principales difficultés».**

[13] Jean Ricardou, «La contrainte corollaire», *art. cit.,* p. 185.

[14] En effet la lettre est pensée, en textique, non comme une entité, mais comme
un groupe de paradigmes comportant, chacun, des variations dont chacune est un **gramme.**

[15] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes,* éditions Gallimard, Bibliothèque de
la Pléiade, Paris 1945, p. 1488.

[16] Raymond Queneau, *Exercices de style,* éditions Gallimard, Paris 1947, p. 111.

[17] Et même si, quant à Raymond Queneau, il est toujours loisible, pour qui voudrait sauver l'Auteur, et puisque le titre, en somme, ne précise pas ce qui est proscrit, d'avancer, comme l'a fait, mais avec le *sourire, un éminent* traducteur de Georges Perec, Marc Parayre, en 1997, lors du neuvième séminaire annuel de textique, qu'il s'agit d'un lipogramme en «j, k, w».

Alain Chevrier

Oulipo Compendium.

Edited by Harry Mathews & Alastair Brotchie.
Atlas Arkhive six. Documents of the avant-garde.
Atlas Press, London, 1998,336 p.

Cet ouvrage présente aux lecteurs de langue anglaise les travaux de l'Oulipo. Un mouvement qui, par son esprit à la fois cartésien et léger, doit être jugé *sofrench...*

Vivement colorée, la couverture, qui représente un amoncellement d'ouvrages et de revues où dominent les trois syllabes de ce nom, annonce le contenu : une fête pour l'esprit!

Le prologue donne la traduction par Stanley Chapman du livre effectivement fondateur des *Cent mille milliards de poèmes,* avec l'équivalent au point de vue des schémas de rimes.

Le choix d'un ordre alphabétique permet de passer en revue les principales contraintes, et évite les difficiles problèmes que posent leurs essais de classification. Grâce aux renvois, le lecteur, désormais familier des liens hypertextes, peut surfer d'un article à l'autre. Certains sont des articles de choix. L'article sur la *Bibliothèque Oulipienne* analyse ces fascicules peu accessibles, jusqu'au n° 92. Un autre article permet au lecteur de se rafraîchir la mémoire sur les quatre contraintes principales utilisées dans *La Vie mode d'emploi.* Un autre explique ce qu'est vraiment ce fichu algorithme de Mathews, *andso on.*

Des choix de textes abondants, des traductions de textes français connus (par exemple un fragment de *The Exeter text,* la «translation» par Ian Monk de *Les Revenentes),* et surtout des textes anglais inconnus pour le lecteur français, sont présentés sous des formes typographiques très variées et très heureuses.

Le lecteur français pourra ainsi découvrir l'existence de contraintes nouvelles pour lui, comme le *bananagram* de Harry Mathews et Ian Monk, le *left-handed lipogram* de Dallas Wiebe, etc. Les équivalents anglais des noms de contraintes (*contraints, restrictions, restrictive forms*) ont leur charme: *beautiful in-law* pour «beau présent», *beautiful outlaw* pour «belle absente», *larding* pour le «tireur à la ligne», *precooked language* pour le «langage cuit» de Robert

Desnos, etc.Ils sont parfois amusants, comme *braisedrime* pour la «rime berrichonne *(sic)*» (à cause du chou *braiséV),* ou surprenants, comme *Chinese whisperspow* «téléphone arabe»... Enfin, certaines contraintes ne «marchent» pas en anglais et n'ont donc pas de référent, comme il est signalé à l'article *«Heterosexual rhyme»: « This attractive device is obviously not available to writers in english».*

On peut regretter l'extrême discrétion des articles biographiques et bibliographiques concernant les personnalités du groupe, mais elle est compensée par leurs photographies, ou des portraits de groupe. Le tuf ancien, d'origine plus ou moins pataphysicienne, n'est pas oublié, mais l'on retiendra plus particulièrement ce qui est le plus vif du mouvement, notamment dans le domaine poétique le plus actuel (Roubaud, Jouet, Michelle Grangaud).

Quelques articles sont consacrés à des prédécesseurs et intercesseurs: Allais *(go on !),* Carroll, Roussel, Hilbert *(because* un texte de Queneau), Jarry, Külhmann, Lull, Roussel, Wright, Züm. *Why not ?* mais la liste est bien trop courte (faute de place ?). C'est dommage. En tous cas, les pereciens apprendront que le susdit Wright (Ernest Vincent) (1872-1939), citoyen américain, a publié un *Gadsby : A Story of over 50,000 Words without Using the Letter E,* qu'on imagine magnifique.

Enfin, si l'Oulipo, mouvement créé en 1960 et qui focalise les littératures à contraintes (lesquelles ne s'y réduisent pas, comme le démontre la revue où ce bref compte-rendu est publié) est le sujet principal, il est suivi par ses petits cousins : l'Oulipopo et l'Oupeinpo, et par toute une théorie d'Ou-x-pos (où x peut-être *ba, cui, hist, mu, pho,* et *tra*), dont beaucoup sont encore programmatiques, mais dont certains contribuait à enrichir l'iconographie.

Avant cet ouvrage panoramique, le lecteur anglo-saxon disposait des traductions de textes et des bibliographies des livres de Warren F. Motte Jr: *Oulipo, A Primer ofPotential Literature* (1986), qui vient d'être réédité (Dalkey Archive Press, 1998), et *Oulipo laboratory* (aux mêmes *Atlas Press,* 1995). Ce compendium ne devrait pas manqua- de stimula- des vocations para-oulipiennes outre-Manche et outre-Atlantique.

Quant au lecteur français, qui a le privilège de bénéficia d'un accès facile aux livres-manifestes (c£ l'article *Collective publications of the Oulipo),* à compléter par la récente *Poétique de l'Oulipo* de Marc Lapprand (1998), il trouvera dans ce dictionnaire une véritable mine où plonga et aeusa des galeries : *very exciting!*

Jan Baetens

Electronic Book Review

http://www.alts.coin/ebr
Spécial issue, n° 10 : "Writing under constraint"

Il y a quelques armées, Joseph Tabbi, professeur de théorie littéraire à l'Université de l'Illinois à Chicago a lancé une gageure: mettre sur pied une plate-forme de recherche et de publication électronique sur la digitalisation de la culture littéraire qui soit autre chose qu'une liste d'écrits qu'on se hâterait d'imprimer pour les lire à domicile. Avec l'aide de Mark Amerika (un des très grands noms de l'hyperfiction américaine, dont la revue peut utiliser le site), d'Anne Burdick *(me graphie designer* indépendante, qui a développé la typographie du site) et d'un réseau croissant de collaborateurs (ces "lecteurs interactifs" qui non seulement alimentent le site en contributions, mais ont le privilège de participer à sa croissance et à son élargissement par les dossiers dont ils peuvent prendre l'initiative), *electronic book review* s'est imposée comme une véritable référence en la matière. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur la liste des thèmes traités et des contributeurs (moins occasionnels que réguliers, car "on y revient") pour pâlir de jalousie.

Toutefois, l'intérêt de *ebr* n'est pas seulement dans les sujets qu'elle aborde et dont la "diversité cohérente" (ce paradoxe, une fois n'est hélas pas coutume, correspond ici à l'exacte réalité de ce que vont découvrir eux-mêmes les lecteurs rendus curieux par cette notice) n'a d'égale que la liberté de ton et la qualité des textes rassemblés sur le site. L'intérêt superlatif de la revue est d'avoir découvert peu à peu que, tel un texte contraint se rendant compte que pour être vraiment contraint il doit aussi parler de sa propre contrainte, la structure d'un pareil ensemble sur l'hypertexte doit s'instituer lui-même en hypertexte. A suivre l'aventure de la revue, dont toutes les livraisons restent gratuitement consultables, il apparaît clairement que peu à peu elle découvre et organise par la *pratique* ce qu'elle avait commencé par poser en *théorie:* à savoir que la vocation du site doit se traduire impérativement dans sa propre forme et son propre agencement. En effet, s'il s'agit justement d'étudier le devenir hypertexte du texte(sous l'impulsion des outils électroniques contemporains, mais pas uniquement, puisque *ebr* montre clairement qu'il existe des hypertextes non électroniques tout comme il y a des textes électroniques), il est de rigueur que le site lui-même échange le modèle textuel de la revue contre un modèle hypertextuel dont les modalités restent évidemment à découvrir.

Cette prise de conscience, et l'action conséquente qui en a résulté, ont connu deux étapes. Dans un premier temps, Joseph Tabbi s'est efforcé de cons-

truire des liens matériels entre les textes des numéros qui s'ajoutaient (rapidement, nombreusement) les uns aux autres. Peu à peu, ces textes se sont vus pourvus d'hyperliens, mais dans un esprit qui se trouve à mille lieues du "tout hypertextuel" dont les voyageurs de commerce de Bill Gates et Cie nous rebattent les oreilles. Loin de tout lier à tout, ce qui reviendrait à ne plus rien lier du tout, Tabbi veille soigneusement à n'accueillir qu'un petit nombre de liens, aussi peu nombreux qu'ils sont appropriés au dialogue que chaque article veut faire naître. Dans un deuxième temps, il a compris que cette logique d'articulation en réseau s'oppose finalement aux caractéristiques majeures d'une publication en revue (dont *ebr* avait inévitablement commencé par copier les principes comme par exemple la périodicité ou la division en numéros). Bientôt, l'ensemble se verra donc foncièrement redéfini, pour réapparaître sur le réseau, non plus comme une chaîne de numéros liés hypertextuellement, mais comme un grand hypertexte où les unités déjà publiées seront présentées de manière non linéaire (mais très fortement structurée). Durant la période de transition, qui durera environ six mois (période pendant laquelle *ebr* restera bien entendu en ligne), la revue publiera un grand nombre d'essais individuels, mais qui chacun feront la synthèse d'un domaine particulier (par exemple la poésie contemporaine, l'hyperfiction, Internet et nationalisme, etc.).

Nous ne pouvons évidemment que nous réjouir que le dernier numéro "classique" de *ebr* (et donc aussi un peu le premier à annoncer la nouvelle logique de la revue) soit consacré à l'écriture sous contrainte. D'une part, on y trouvera cinq contributions très importantes directement liées au thème de la contrainte: un texte de Paul Braffort, "The Education of Adams (Henry/ ALAMO", retraçant une partie de l'histoire littéraire et culturelle de l'écriture à contraintes, une courte fiction de Harry Mathews, "Mister Smathers", un synopsis en anglais de la théorie de la contrainte qu'est en train d'élaborer Bemardo Schiavetta et enfin un aperçu utilissime, fait par Stéphane Susana, des principaux sites concernés par la théorie et la pratique des écritures (surtout électroniques) à contraintes. Mariant heureusement les cultures anglosaxonnes et européennes (je rappelle avec plaisir que *ebr* est un site où se publient parfois des inédits en français, même dans le domaine de la fiction!), la revue se distingue surtout par son caractère non orthodoxe. En l'occurrence, cela permet de nuancer plus qu'un peu les deux idées fixes que, d'un côté, la contrainte est avant tout une pratique qui ne se théorise pas et que, de l'autre, son domaine se limite aux seuls exercices oulipiens (il est vrai de mieux en mieux traduits et implantés aux Etats-Unis, avec toutes les implications théoriques dépareillé "présence"). En même temps, la richesse du numéro, qui multiplie heureusement les comptes rendus souvent très fouillés (les "review articles" à l'américaine dont en France seule la revue *Critique* semble avoir conservé l'excellente habitude), montre aussi que le domaine de la contrainte n'est pas un îlot perdu au milieu d'un océan de textes non contraints, mais que de multiples passerelles existent entre les écritures à contrainte au sens plutôt strict du terme et un grand nombre de

créations contemporaines et de publications sur la modernité littéraire souvent totalement (et totalement à tort) ignorées du public francophone.

Avec ce numéro spécial, qui ne clôt pas le problème mais qui ne fait au contraire que jeter les bases de nouveaux développements, tant à l'intérieur de la revue qu'ailleurs, *electronic book review* donne un sérieux coup de fouet à quiconque s'intéresse à l'écriture sous contrainte et, plus généralement, au combat pour la modernité en général.

Clemens Arts

Oulipo et Tel Quel. Jeux formels et contraintes génératrices. Thèse de doctorat soutenue à l'université de Leyde, déc. 1999

Le livre que publie aujourd'hui Clemens Arts (aux Pays-Bas, les us et coutumes académiques font qu'une thèse ne peut être soutenue que si elle a été publiée d'abord sous forme de livre) a été pour moi une des meilleures surprises de l'année. Il faut donc souhaiter qu'un éditeur français se propose vite de lui donner le rayonnement que ce texte mérite amplement. Sa réussite exemplaire est due à plusieurs raisons, dont l'élégance stylistique n'est pas la moins négligeable: Arts, qui a encore collaboré avec Sjef Houppermans dans des recherches commîmes, hélas interrompues, sur l'oeuvre de Raymond Roussel et qui travaille aujourd'hui comme traducteur au Conseil de l'Europe à Bruxelles, écrit un français qui devrait lui être envié par 99% des Français (je veux dire des universitaires français). Et comme l'élégance de la phrase et du phrasé n'est jamais arbitraire ou insignifiante, c'est un plaisir de constater qu'une même finesse et une même clarté inspirent les lectures et les réflexions théoriques de l'auteur.

Comparer Tel Quel et l'Oulipo (fondés tous les deux, rappelons-le, en 1960), comme le fait ici Clemens Arts, relève à première vue du jeu de société, tellement les différences entre les deux groupes ou les deux mouvances s'imposent tout de suite de façon massive. Or, sans vouloir forcer les analogies là où elles n'existent pas, Clemens Arts parvient à nous convaincre de l'intérêt à au moins posa˙ la question. En effet, du moment même que l'on accepte de s'interroger sur ce qui pourrait bien être commun à Tel Quel et l'Oulipo, un certain formalisme (parmi d'autres choses et pour aller très, très vite), on est amené tout d'abord à clarifier un ensemble de concepts et de partis pris théoriques que l'on mobilise constamment dans les écrits des deux groupes sans qu'il soit toujours très clair ce que tout cela signifie. Des notions comme "jeu", "forme", "production", "règle", etc., ont beau constituer le socle des discours telquellien et oulipien, il n'en reste pas moins que la plupart du temps, ces termes ne sont utilisés dans la critique que comme des slogans, hors toute référence précise à un ensemble de textes, voire à un réseau intertextuel dont l'importance est pour-

tant fondamentale. Se livrant à un débroussaillage terminologique et conceptuel sans jamais se perdre dans les détails, Arts met à jour une série de divergences, mais aussi de convergences entre les deux mouvements, la notion de formalisation et partant de contrainte jouant un rôle capital de part et d'autre. Toutefois, la grande circonspection avec laquelle Arts examine la relative symétrie de l'Oulipo et de Tel Quel ne le rend nullement aveugle à ce qui les sépare, y compris là où ils se touchent le plus: la formalisation telquellienne sert en effet de levier à une production de sens "illimitée", destructrice du texte et du sujet traditionnels, tandis que la démarche oulipienne consiste à choisir librement des formes arbitraires dans le but de s'arracher au poids des formes que la tradition impose à tout écrivain. De la même làçon, Arts explique aussi fort bien, et sans complaisance chaque fois qu'il constate que certains "théoriciens" ont abusé un peu de ce type de renvois, de quelle façon les deux groupes s'appuient de manière à la fois semblable et très diverse sur des savoirs externes et sur le raisonnement scientifique en général (la linguistique de Saumjan pour Kristeva, les mathématiques de Bourbaki pour l'Oulipo) pour donner au concept-clé de "formalisation" un contenu littéraire nouveau.

Toutefois, l'intérêt majeur du livre de Clemens Arts ne réside pas seulement dans sa contribution à l'histoire littéraire (que Ton a trop tendance à ne connaître que par les versions "autorisées"), mais aussi et surtout dans la comparaison qu'il instaure, au moyen de deux analyses très fouillées (Tune portant sur *Leçon de choses* (1973) de Claude Simon, l'autre sur *La disparition* (1969) de Georges Perec), entre théorie et pratique. Ici, son livre soulève une série de questions tout à fait passionnantes.

Pour commencer, Clemens Arts revient très utilement sur le problème du "nouveau nouveau roman" promu (certains diront: inventé) par Jean Ricardou. En effet, choisir un roman de Simon pour illustrer la création selon Tel Quel n'est possible qu'à deux conditions très expresses: il faut accepter que, d'une part, *Leçon de choses* illustre plus ou moins fidèlement la "théorie des générateurs" de Jean Ricardou, et, d'autre part, que cette théorie "scripturaliste" des années 70 représente plus ou moins correctement la position globale du Tel Quel de cette époque. Ni l'un ni l'autre ne vont de soi, ce qui en dit déjà très long sur le noyau dur de la thèse de Clemens Arts: la relation difficile, pour ne pas dire l'inévitable rupture, entre théorie et pratique. Car ce qui se révèle avec le cas de Simon, est en fait, selon Clemens Arts, une constante dans le corpus analysé: la résistance du texte à l'appareil théorique auquel on veut le faire servir. De même que le roman de Simon diverge en pratique de ce que la théorie des générateurs tient à lui faire dire (et plus encore à lui faire Élire!), pour ne rien dire de la résistance de ce texte aux positions plus orthodoxes encore de Kristeva, de même le roman de Perec se dérobe à ce qu'une certaine théorie de la contrainte cherche à laisser entendre. Dans l'analyse de Arts, "aucune contrainte ne peut engendrer des discours achevés" (p. 186). L'auteur n'a même pas peur d'aggraver son cas auprès des purs et durs de la contrainte: "(...) alors que les princi-

pes rigoureux de l'écriture axiomatique de l'Oulipo laissent supposer que c'est la contrainte qui engendre le texte, en fait *La disparition* n'est bridée ni par la contrainte lipogrammatique ni par la composante métatextuelle. Au contraire, en chargeant un peu, nous affirmerons même qu'aucun mot, aucune lettre du texte ne peut être considéré comme dérivant directement de la contrainte" (p. 183).

Bref, ce sont des questions tout à fait essentielles auxquelles nous confronte Clemens Arts. Que ces questions soient posées par un auteur qui connaît parfaitement le dossier de l'écriture sous contraintes, et qui en parle de plus avec une véritable sympathie, ne les rend que plus importantes.

Dominique Viart

Le roman français au XX^{ème} siècle
Paris, Hatier, 1999

Bien que les introductions générales au roman contemporain ne manquent sûrement pas, le livre que vient de sortir Dominique Viart a de fortes chances de s'imposer rapidement comme une référence en la matière, et même comme une référence très originale et rafraîchissante, Car en dépit de ses dehors un peu scolaires, cette étude contient une approche et une vision de la chose littéraire qui ne sont pas celles de Monsieur Tout le Monde.

Spécialiste de l'écriture romanesque des années 50 et 60, cette fameuse génération du «soupçon» à laquelle il a consacré une thèse, Dominique Viart présente ici un survol de l'ensemble du XXe siècle qui est à la fois très bien informée et extrêmement utile. En effet, loin de réduire le siècle à quelques grands courants ou à quelques grands noms, voire à ne laisser parler que ses goûts et jugements personnels (on sait par ailleurs très forts), Viart a ici le courage d'inviter à relire des textes et des auteurs en voie d'être oubliés ou encore à peine découverts. On redécouvrira donc les contemporains de Proust ou de Céline, par exemple, ou encore de Camus (Albert) et de Camus (Renaud), et le grand mérite de Viart est qu'il refrise catégoriquement d'utiliser les "petits" comme les seuls faire-valoir des grands, sans pour autant brouiller les frontières entre oeuvres majeures et mineures. En lisant Viart, on voit mieux de nouveau comment se structure le paysage littéraire d'une époque, exercice de contextualisation qui semblait être devenu ces derniers temps l'apanage des sociologues de la littérature, très habiles à brosser eux aussi des panoramas, mais où de temps à autre la littérature-même se voit reléguée à l'arrière-plan. La clarté exemplaire de cette étude, qui n'a pas peur de classer (mais qui classe en pensant et pense aussi en classant), contribue vigoureusement à la valeur d'usage globale du livre, où pour une fois on n'est pas perdu en consultant l'index (ce dernier vaut presque une lecture à lui seul!).

Toutefois, *Le roman français au XXL'*siècle* n'a pas uniquement de voca-

tion patrimoniale qui fait défaut dans trop d'ouvrages de ce genre. L'intelligence des commentaires, qui arrivent à être de vraies petites analyses (chose difficile s'il en est: essayez seulement de dire quelque chose d'intelligent, de non stéréotypé sur Montherlant en cent mots, sur Pinget en quelques paragraphes, sur Simon en deux pages...), et la grande neutralité de ton (Viart écrit presque toujours de manière impartiale, ce qui constitue un tour de force assez extraordinaire), tout comme la réelle ouverture d'esprit du volume (qui s'ouvre à des auteurs que Viart n'aime sans doute guère mais dont il parle néanmoins avec une certaine sympathie), forcent l'admiration. Certes, le livre de Viart n'apporte pas une nouvelle lecture du roman au XXe siècle (soulignons tout de même que le roman écrit sous contrainte y occupe une place tout sauf secondaire), mais l'honnêteté et la précision avec lesquelles il s'est acquitté de ce qui aurait pu rester une simple commande, font de ce texte un vrai outil de travail.

Formules **recommande...**

Livres et recueils

Philippe Beck - *Dernière mode familiale.* Editions Flammarion.

Robert Bober - *Berg et Beck.* Editions P.O.L.

Régine Detambel - *La patience sauvage.* Editions Gallimard.

Jean-Michel Espitallier - *Pièces détachées, Un anthologie de la poésie française aujourd'hui.* Editions Pocket.

Jacques Jouet - *Fins.* Editions P.O.L.

Kité Moi - *Lamour Dieu.* Editions P.O.L.

Elémir Lebasque - *Saga de Snôkalar Le Blême.* Collection «Les Guères Epais, Civilisation». Edition Plurielle.

Hervé Le Tellier - *Zindien, suivi de Maraboulipien.* Edition Syllepse Libre Espace.

Oulipo n°5 - Recueil rassemblant les «bibliothèques oulipiennes» n° 63 à 73. Editions du Castor Astral.

Georges Perec - 4 CD : *Dialogue avec Bernard Noël, Poésie ininterrompue, Je me souviens, L 'écriture des rêves, Tentatives de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978.* André Dimanche Editeur.

Georges Perec, Raymond Queneau - *Machines à écrire,* CD-Rom **d'Antoine**
Denize et Bernard Magné. Editions Gallimard.

Georges Perec - *Les Mots Croisés, précédés de considérations de I 'auteur sur l 'art et la manière de croiser les mots.* Editions **P.O.L.**

Yak Rivais - Prochaine réédition de *Les demoiselles d'A.* Edition Belfond.

Christelle Reggiani - *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, l'Oulipo,* Saint-Pierre-du-Mont. Éditions InterUniversitaires.

Jacques Roubaud - *Poésie :*, Editions du Seuil.

Tiphaine Samoyault - *La cour des Adieux.* Editions MauriceNadeau.

C. Tarkos - *PAN.* Editions **P.O.L.**
C. **Tarkos** - *Le signe* =. Editions P.O.L.

Stéphane Tufféry, Le Style mode d'emploi. CyLibris Editions
http://www.cylibris.com

Revues

Le cabinet d'amateur n°7-8 Revue d'études Perecquiennes. Editions PUM, (Presses Universitaires du Mirail) Toulouse.

Les amis de Valentin Brû, nouvelle sérié. Revue d'études sur R. Queneau. Association « Les amis de Valentin Brû » (Mademoiselle Astrid Bouygues, 79 rueManin, 75019 Paris).

Etant Donné, revue sur Marcel Duchamp. Association pour l'Etude de Marcel Duehamp (7, rue Grande, 77480 Baby).

Le coin de table, La revue de la poésie n° 1 (11 rue Ballu, 75009 Paris).

Quaderno n°3 et n°4, revue de poésie. Editions MeMo, Nantes.

JAVA n°20, revue (25, rueMoreau-de-Tours, 77590 Bois-Le-Roi).

FORMULES n°l (1997-1998)

ÉCRIVAINS, ENCORE VN EFFORT POUR ÊTRE ABSOLUMENT MODERNES,
Réflexions : Jacques-Denis Bertharion *Morphôsis/Mimésis* Jésus Camarero *La nouvelle critique des années 90* Didier Coste *Le retour d'Alexandre.* Sur les vers métriques contemporains. **Polémiques** : Jacques Jouet *Ma mère-grand, que vous avez de grands dogmes!* Jean Lahougue - Jean-Marie Laclavetine *Correspondance (extrait)* **Antécédents** : Daniel Bilous *Aux origines du mail-art : Les Loisirs de la Poste de Mallarmé* Giovanni Pozzi La tradition de la poésie visuelle **Compositions** : textes de création de Jan Baetens, Marcel Bénabou, Michelle Grangaud, Hervé Lagor, Pierre Lartigue, Daniel Marmié, Gilles Tronchet. **Mixtes** I Jacques Roubaud *Préparation d'une famille de contraintes* Patrice Hamel *Émergence de lettres* Guy Lelong *Écrit par son support* Bemardo Schiavetta *Comment je me suis mis à écrire le LIVRE.* **Notes de lectures.**

FORMULES n°2 (1998-1999)

DOSSIER «TRADUIRE LA CONTRAINTE»

Le laboratoire des traducteurs : Umberto Eco *Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau* Henry Gil *Traduire Sites* Sjef Houppermans *La traduction en néerlandais des «Nouvelles Impressions d'Afrique» de Raymond Roussel* Jacques Lajarrige *Les nouveaux habits de Pétrarque, traduction et containte chez Oskar Pastior* Marc Parayre «*La Disparition*» *Ah, le livre sans e ! El Secuestro : Euh... un livre sans a* ? **Antécédents** : Dominique Buisset *Traduire la contrainte isopsèphe de Léonides d'Alexandrie* Heather Williams *Taliesin l'Alexandre gallois, le retour de la cynghanedd* **Autour de la traduction** : David Bellos *Le Démon de l'analogie, à propos du dernier ouvrage de Douglas R. Hofstadter «Le Ton beau de Maron* Douglas R. Hofetadter *Extraits de «Le Ton beau de Marot»* Alain Chevrier *Du sonnet au haïku, les origines de l'haïkaïsation chez Raymond Queneau* Guy Lelong *La double entente mallarméenne* **Pratiques :** *Traductions possibles ou impossibles de grands textes* par Philippe Bruhat, Gilles Esposito-Farèse, Gilles Esposito-Farèse, Pascal Kaeser, Jean Malaplate, Léon Robel et Jean-Michel Sterdyniak. Autotraductions de Battus, Annick Duny, Paul Claes et John Lee.

HORS DOSSIER : Textes de Alain André, Philippe Bruhat et René Droin, Eric Clemens, Bernard Magné, Paul Louis Rossi, Jeanne Vandepol, Alain Anseeuw, Régine Detambel, Yak Rivais, Stéphane Susana, Michel Voiturier, Claudette Oriol-Bqyer.

FORMULES n°3 (1999-2000)

DOSSIER «PROSES A CONTRAINTES»

Créations d'Alain André, Gérard Assayag, Antoine Bello, Jacques Bens & Jacques Jouet, Paul Braffort, Alain Chevrier, Eric Clémens, Régine Detambel, Pascal Durand, Patrick Flandrin, Michelle Grangaud, Pascal Kaeser, Guy Lelong, Hervé Le Tellier, Madame de Maintenon, Ian Monk, Didier Nordon, Claudette Oriol-Boyer, Marc Parayre, Chantal Robillard, Eric Sadin, Stéphane Susana, Michel Voiturier, Antoine Volodine **Antécédents** : Marcel Bénabou *A propos de What a man !* Marc Lapprand *Trois points sur l'Oulipo* Pierre Le Pilloüer *Caches de l'Arche* Jean Ricardou *La contrainte corollaire* Hernies Salceda *La règle et le genre* **Etudes d'œuvres contemporaines** : Etudes *sur Renaud Camus* par Jan Baetens, *sur le roman « Tom»* par Alain Chevrier, *sur Maurice Roche* par Sjef Houppermans, *sur les proses à contraintes de l'Oulipo* par Marc Lapprand, *sur le roman de Jean Lahougue «Le domaine d'Ana»* par Guy Lelong, *sur Lartigue* par Dominique Moncond'huy, sur *la littérature enfantine française à contraintes* par Chantal Robillard.

HORS **dossiER** : Notes et critiques.

Pour recevoir *Formules,*

Envoyer pour chaque numéro commandé un chèque de 120FF, port compris (+50FF pour les envois hors-France) à l'ordre de NOESIS et l'adressera :

FORMULES, **Editions** NOESIS,
30, rue de Charonne,
75011 Paris.

Achevé d'imprimer en avril 2000
les presses de l'imprimerie Acco (Leuven) en Belgique.